Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der

Philosophischen Fakultät der

Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

von

Heinz Brandes

aus Berlin

Tag der mündlichen Prüfung: 16. November 1934

Tag der Promotion: 11. Dezember 1935

1935

Druck: Triltsch & Huther, Berlin

475

Referenten: Prof. Dr. Arnold Schering

Prof. Dr. Johannes Wolf

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41550815_0011

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 7

Die Lehre von den musikalischen Figuren in der Fassung Burmeisters und der späteren Theoretiker bis zu Johann Walther 9

Die musikalischen Figuren und ihr Verhältnis zu den poetischen Figuren und Tropen 24

Die Entwicklung der harmonischen Figuren: Noema, Analepsis, Mimesis und Anadiplosis 30

Die Entwicklung der melodischen Figuren: Pallilogia und Climax . . . 53

Die Lehre von den musikalischen Figuren und das Reservata-Problem 68

Ausblick 81

Verzeichnis der theoretischen Schriften 85

Einleitung.

Die Kompositionslehre des 16. Jahrhunderts zerfällt in zwei große Gebiete. Das eine umfaßt die Lehre von den Tonarten, Kadenzen, Konsonanzen und Dissonanzen, Verzierungen und schließlich der sinngemäßen Zuordnung der Musik zu einem Text, und zwar in metrischer Hinsicht. Der zweite Teil, die eigentliche Kompositionslehre, enthält die Lehre von den musikalischen Figuren. In dieser wird versucht, Gesetzmäßigkeiten der musikalischen Gliederung, das heißt, der harmonischen und melodischen Entsprechungen, durch Vergleiche mit der poetischen Figurenlehre zu erklären und begrifflich festzulegen.

Es ist nun das Verdienst Arnold Scherings, als Erster auf die Lehre von den musikalischen Figuren als ein „wichtiges Kapitel der Musikästhetik und Kompositionslehre" hingewiesen zu haben[1]). Die kleine Arbeit sollte aber nur eine Anregung sein. Deshalb beschränkte sich der Verfasser darauf, einen Überblick über die Lehre allein zu geben, er fragte also nicht nach den Zusammenhängen zwischen der theoretischen Formulierung und den praktischen Voraussetzungen der Figurenlehre. Dann beschränkte er sich zeitlich auf das 17. und 18. Jahrhundert, und die früheste angeführte Stelle fällt in das Jahr 1613. Obgleich nun Schering die Aufgabe für die Zukunft dahin festlegte, „die Lehre von den musikalischen Figuren geschichtlich zu fundieren, sie in ihren Einzelheiten darzustellen und die Beobachtung ihrer Regeln in der Praxis der Komposition nachzuweisen", woraus sich vielleicht neue Gesichtspunkte zur Bewertung des formalen Teils der älteren Musik ergeben würden, hat die musikwissenschaftliche Forschung bisher noch keine ausreichende geschichtliche Fundierung der Figurenlehre gezeitigt. Offenbar betrachtete man die Letztere in der Fassung des 17. Jahrhunderts als ein Hirngespinnst vereinzelter Ästheten, das mit praktischer Musik wenig zu tun hat. Man fand eben nicht den Zugang zu diesem scheinbar unfruchtbaren Gebiet. Hier kommt uns Joachim Burmeisters[2]) Figurenlehre zuhilfe, indem sie nicht nur die theoretische Verbindung des 17. Jahrhunderts mit dem 16. erkennen läßt, sondern auch durch die herangezogenen Beispiele die Brücke zur praktischen Musik schlägt. Schering kannte damals Burmeisters Werke noch nicht, wußte daher auch nicht, daß die „DISSERTATIO MUSICA EXHIBENS ANALYSIN HARM. ORL. DI LASSO . . von 1664"[3]), auf die er ausführlich eingeht, schon über 60 Jahre früher in fast der gleichen Form bei Burmeister anzutreffen ist, und zwar als praktisches Beispiel für die Analyse einer Kom-

[1]) Kirchenmus. Jb. 1908, S. 106 ff.
[2]) s. u. S. 9.
[3]) Kirchenm. Jb. 1908, S. 109.

position zum Zwecke ihres Studiums, nachdem vorher die Einzelheiten der Figurenlehre genau erklärt waren.

Es hat sich nun herausgestellt, daß Burmeister als Erster von musikalischen Figuren spricht, seine Lehre aber in einer für seine Zeit auffällig klaren und übersichtlichen Art zusammenfaßt, die starke Zweifel an seiner geistigen Urheberschaft aufkommen läßt, so daß man der Figurenlehre ein höheres Alter zuzusprechen geneigt ist. Vielleicht waren ihre Vorboten unter anderen theoretischen Bezeichnungen zu entdecken? Burmeister selbst zeigt uns den Weg, indem er der Figurenlehre einen Platz in der „Musica poetica" einräumt. Von hier führt der nächste Schritt zur „Musica reservata". Diese Zusammenhänge wurden schon einmal von Huber in seiner Dissertation (über Ivo de Vento) erwähnt, der, sich stützend auf theoretische Formulierungen, Zeugnisse und Dokumente über die Musik des 16. Jahrhunderts, ohne genügende Berücksichtigung der Musik selbst, das Reservataproblem gelöst zu haben glaubte und die Lehre von den musikalischen Figuren in seinem Sinne auswertete, wobei hervorgehoben werden muß, daß auch er keine Kenntnis von Burmeisters Werk besaß.

Burmeister bietet uns jetzt die Möglichkeit, den Weg von der anderen Seite aus zu gehen, die inneren Voraussetzungen der Figurenlehre von der Musik aus zu erkennen.

So ergibt sich folgender Gang der Arbeit: Zunächst muß Burmeisters Lehre mitgeteilt werden. Um aber ihre Bedeutung auch gegenüber dem 17. Jahrhundert hervorzuheben, das sich, wenn es Beispiele für Figuren angibt, immer auf das 16. Jahrhundert beruft, und um gleichzeitig ein zusammenhängendes Bild zu geben, wird nach jeder Burmeisterschen Figur deren späteres Auftauchen bei Theoretikern bis zu J. G. Walthers Musikalischem Lexikon hin erwähnt[4]). Der nächste Teil der Arbeit beschäftigt sich mit dem Verhältnis zwischen musikalischen und poetischen Figuren. Darauf werden zwei Figurengruppen, denen mir eine besondere Bedeutung zuzukommen scheint, an Hand der veröffentlichten Denkmäler in ihrer Entwicklung verfolgt, und es wird versucht, die geistesgeschichtliche Grundlage der Musica reservata und poetica aufzudecken.

Damit ist der Rahmen der ganzen Arbeit sehr groß geworden, und ich mußte auf manche Einzelheit zugunsten des großen Überblicks verzichten. Auch aus diesem Grunde mit sah ich mich veranlaßt, die Figurenlehre des 17. Jahrhunderts in den ersten Teil einzubeziehen, damit späteren Arbeiten, die sich mit Einzelproblemen der Lehre beschäftigen wollen, eine Zusammenstellung des ganzen theoretischen Materials zur Verfügung steht.

---

[4]) Über das Verhältnis der Figurenlehre des 18. Jh. zu der des 16. vgl. unten S. 84 f.

Die Lehre von den musikalischen Figuren in der Fassung Burmeisters und der späteren Theoretiker bis zu Johann Walther.

Die Lehre von den musikalischen Figuren hat Burmeister in drei Werken überliefert: 1. in: Hypomnematum Musicae Poeticae a M. Joach. Burm. ex Jsagoge, cujus et idem ipse auctor est, ad Chorum gubernandum, cantumque componendum conscripta, Synopsis. Rostocchii 1599. 2. in: Musica AUTOSCHEDIASTIKE, quae per aliquot accessiones in gratiam Philomusorum quorundam ad Tractatum de Hypomnematibus Musicae Poeticae ejusdum auctoris sporadon quondam exaratas in unum corpusculum concrevit . . . Rostocchii 1601 und 3. in: Musica poetica: Definitionibus et divisionibus breviter delineata . . . Rostocchii 1606. Die zweite Ausgabe von 1601 enthält die Figurenlehre von 1599 im genauen Abdruck und anschließend dieselbe Lehre in ausführlicher Form mit Notenbeispielen. Aus dieser letzten Fassung übernimmt dann die dritte Ausgabe von 1606 einen Teil der Formulierungen und Beispiele. Inhaltlich ist die Wiedergabe in diesem Werk als eine Einheit zu betrachten. In der Einleitung zur zweiten Ausgabe von 1601 geht er auf das Wesen der musikalischen Figuren an Hand eines Vergleichs mit den poetischen Figuren ein: Perinde ut ars Oratoria vim suam, qua pollet, non in simplici verborum simplicium collectione; periodorum debita circuitione, et quidem plana, in illarum connexione exquisita, nuda et sibi semper aequabili, situm habet; sed in iis, quibus ex ornatu subest lepos et elegantia; ex ponderosis verbis argutiae; et quarum periodis sunt circumscripti verborum emphaticorum ambitus: Ita et haec ars praeter nudam consonantiarum merarum connexionem, contextum ex consonantiarum perfectarum et imperfectarum, tum et dissonantiarum permixtione compositum sensui offert, qui non possit aliter quin pectus tangat. Er sagt dann weiter, daß Lasso die besten Beispiele für eine musikalische Gestaltung in diesem Sinne gegeben hat, indem er durch die musikalischen Figuren oder Ornamente die Affekte gleichsam musikalisch gemalt den Menschen vor Augen führte[1]). Der Hinweis auf Lasso ist charakteristisch für die Lehrmethode Burmeisters. Er gibt keine abstrakten Lehren, sondern versucht seinen Schülern die bestehende Musik verständlich zu machen und ihnen durch das Verständnis die praktische Wiedergabe zu erleichtern. Diese Einstellung müssen wir uns bei den folgenden Untersuchungen stets vor Augen halten.

---

[1]) Da der Begriff des Ornamentes in der Musikwissenschaft schon eine festgelegte Bedeutung hat, ist es ratsam, in unserm Zusammenhang auf diesen Begriff zu verzichten und nur von musikalischen Figuren zu sprechen.

Burmeister teilt die musikalischen Figuren in drei Gruppen: Figurae harmoniae, figurae melodiae et utriusque figurae. Zur ersten gehören:

1. Fuga realis
2. Metálepsis
3. Hypallagé
4. Apokopé
5. Nóema
6. Análepsis
7. Mimesis
8. Anadíplosis
9. Symblema
10. Synkopa
11. Pleonasmus
12. Aúxesis
13. Pathopoeia
14. Hypotýposis
15. Aposiópesis
16. Anaploké

Fuga realis ist eine Kompositionsform, in der ein Melodieabschnitt irgendeiner Stimme von den anderen nacheinander in gleichem oder ähnlichem Melodieablauf wiederholt wird. Die Figur kann sowohl am Anfang als auch in der Mitte einer Komposition angewendet werden[2]).

In der folgenden Anleitung gibt Burmeister dann eine genaue Beschreibung der ersten Durchführung einer Fuge. Daneben weist er hin auf:

Jerusalem, Lasso, Ges.-Augs. III, 134, T. 1—9
Legem pone mihi, Lasso, G.-A. IX, 73

und auf die nicht veröffentlichten:

Sic Deus dilexit, Franc. de Rivulo (Montanus, 1564)
Cor mundum crea in me, Pevernage (Bodenschatz, Floril. 1603, Nr. 26)
Ite in orbem universum, Ivo de Vento.

Metalepsis ist eine Kompositionsform, in der ein Teil der für die Komposition vorgeschriebenen Stimmen entweder gleichzeitig oder nacheinander verschiedene Melodien erhält, die dann von dem übrigen Teil der Stimmen, während der erste weitersingt, nach Art einer Fuge übernommen werden[3]).

Beispiele:

De ore prudentis, Lasso, G.-A. VII, 38
Tulerunt Dominum, Lasso, G.-A. XIII, 14
In Domino laudabitur, Lasso, G.-A. IX, 177

[2]) F. r. . . . est talis Harmoniae habitus, in quo omnes Harmoniae voces aliquam alicujus vocis in suo conjugio affectionem imitantur intervallis iisdem vel paribus. Quam compositionem . . . tam in exordiis cantilenarum, quam in medio exhibere liberum est.

[3]) M . . . est talis habitus fugae, in qua voces duae, vel ex reliquis aliae voces inter se modulaminis initium sive simul sive per intervallum facientes, diversas proferunt melodias, quas reliquae voces una cum illis primis duabus in harmonia hinc inde transsumunt et in fugam vertunt. (1601). (s. a. unten S. 25.)

M . . . est fuga duplex, in qua vocum, quae simili, in Modorum conjugio, sunt Ambitu circumscriptae, altera alterius Melodiam in fugam abripit, cui mox alterarum similiter ruminando adjicit. (1601).

und:

Maria Magdalena, Clem. non Papa, Susato 1546 fo. 15.

Schematisch dargestellt hat die Metalepsis mit zwei verschiedenen melodischen Abschnitten a und b folgende Form:

1. Stimme: De ore prudentis ——a—— procedit mel - - - b - -

2. Stimme: De ore prudentis ——a—— procedit mel - - - b - -

3. Stimme: procedit mel - - - b - -

4. Stimme: procedit mel - - - b - -

5. Stimme: De ore prudentis ——a—— procedit mel - - - b - -

Hypallage ist eine Gegenfuge[4]).

Beispiele:

Benedicam Domino, Lasso, G.-A. IX, 174
Da mihi, Lasso, G.-A. IX, 75
Congratulamini, Lasso, G.-A. XIII, 10
In me transierunt, Lasso, G.-A. IX, 49[5])

und:

Maria Magdalena, Clem. non Papa, I. u. II. Teil
Oculi omnium, Pevernage.

Apokope ist eine unvollständige Fuga realis, in der nämlich eine der Stimmen das Fugenthema des Anfangs nicht vollständig durchführt[6]).

---

[4]) H . . . est, quando Fuga converso intervallorum ordine introducitur. 1599: Fugae submutatio.

Janowka, Clavis ad Thesaurum magn. Mus. 1701 S. 50 bezeichnet die Hypallage als: Fuga inversa seu contraria, quando videlicet una vox intervallis iisdem, quibus alia ascendit, haec descendit, seu cum motu contrario procedit.

[5]) Dieses Beispiel ist nur verständlich, wenn man die beiden ersten Silben des Cantus „In me" um eine Oktave höher versetzt annimmt.

[6]) A. . . est Fugae, quae ex omnibus partibus, per omnes voces non absolvitur, sed in voce (in una aliqua voce 1606) affectionis illius, quae in fugam abrepta est, propter aliquam causam amputatio. 1601.

A. . . est Fugae absolutio non integra. 1599.

Während Burmeister diese Figur mit ihrem typischen Abbrechen nur bei der Fuge gelten läßt, hat sie später auch außerhalb der Fuge Anwendung gefunden.

Thuringus, Opusculum Bipartitum, (1625): A. est cum finalis notula prorsus auffertur, et cum nota minima cantus terminatur. Walther (Mus.

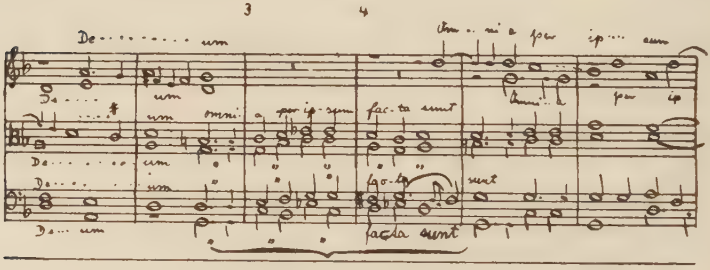
Beispiele:

Legem pone, Lasso, G.-A. IX, 73, T. 1—8
Illustra faciem, Lasso, G.-A. IX, 77
Confitete mi, Lasso, G.-A. VII, 131.

Noema ist ein rein homophoner Abschnitt, der sich in der Struktur deutlich von seiner nichthomophonen Umgebung abhebt, so daß er durch den Gegensatz besonders ausdrucksvoll wirkt. Die Figur ist daher nur aus dem Zusammenhang zu verstehen[7]).

Als Beispiele dienen die Stellen:

Adjutor meus esto, Lasso, G.-A. VII, 162
Et dicit ei Jesus, Lasso, G.-A. XV, 33
Omnia per ipsum facta sunt, Lasso, G.-A. XV, 10, T. 3—4



Und schematisch dargestellt ergibt sich folgendes Bild:

Lex., 1732): A. . . ist eine musicalische Figur, so entstehet: wenn bey der letzten Note eines Periodi harmonicae nicht ausgehalten, sondern behende abgeschnappt wird, und zwar bei solchen Worten, die solches zu erfordern scheinen.

[7]) N. . . est talis harmoniae affectio, sive periodus, cujus habitus voces conjunctas habet in eadem sonorum quantiate, aures imo et pectora suaviter afficiens et mirifice demolcens, si tempestive introducitur. Daher ergibt sich: Hoc ornamentum, prout ornamenti partes explet, (expleat 1601) non ex nudis hisce exemplis notescet, sed ex ipso integri carminis contextu . . . 1606.

N. . . est collectio nudarum concordantiarum, quae suavissime aures afficit, unica vice ad eas delata. 1599, 1601.

1625 erscheint die Figur noch einmal bei Thüringus: N. est collectio nudarum concordantiarum una vice suavissime in motetis prolata. Er führt dann als Beispiele an:

Misericordiam, Lasso, G.—A. VII, 130/31, 4 Noemen
Ne discesseris a me, Lasso, G.—A. IX, 52, T. 14/15
Surrexit sicut dixit, Lasso, G.—A. XIII, 15/16.

Analepsis ist eine musikalische Figur, die aus zwei gleichen unmittelbar aufeinanderfolgenden Noemen besteht[8]).

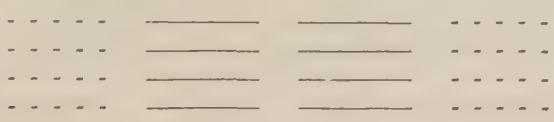
Beispiel:

In universa terra, Lasso, G.-A. XVII, 42

und in

Non auferetur, Meiland, bei den Worten: de Juda (Bodenschatz, Florileg. 1603, Nr. 83).

Schematische Darstellung:



Auch die Mimesis besteht aus zwei Noemen. Im Gegensatz zur Analepsis, bei der die Wiederholung des ersten Noemas auf gleicher Tonhöhe und unter Beteiligung aller Stimmen erfolgt, weist die Mimesis bei der Wiederholung einen Wechsel der Stimmlage auf. Die schematische Darstellung veranschaulicht dies klarer [9]):

Beispiele stehen an den Stellen:

Misericordiam tuam, Lasso, G.-A. VII, 130/131, T. 1/2

Spes ejus in te Domine, Lasso, G.-A. IX, 33, T. 7/14

und:

A facie tua (aus: cor mundum), Pevernage (Bodenschatz, Florilegium).

---

[8]) A. . . est tractuli harmonici in aliquot vocum syntaxi ex meris concordantiis contexti continua iteratio, et sic Noematis repetitio et duplicatio ac Noemati vicinum ornamentum.

A. . . est, quae conjunctarum vocum affectionem suavem ex merarum consonantiarum syntaxeos aequabilitate constantem, iterat Noemati vicina.

In derselben Bedeutung führt Walther (1732) diese Figur an: „A. . . ist, wenn eine aus lauter Concordanzen bestehende kurtze Clausul oder Formul noch einmahl unmittelbar nacheinander gesetzt und angebracht wird."

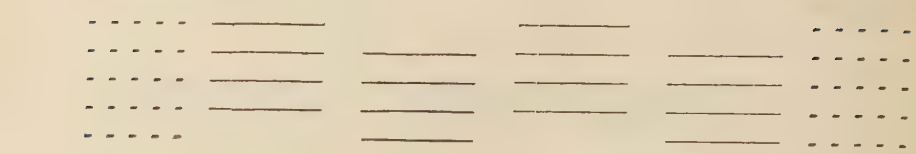
[9]) 1601, 1606: M. . . est quando in plurium vocum combinatione aliquae voces maxime propinquae aliis silentibus, Noema introducunt, et hoc eae, quae silent et sibi invicem vicinae sunt ac propinquae, depressius vel altius subliminusve imitantur.

1599, 1601: M. . . fit quando vocum propinquissime conjunctarum suavis affectio imitatione quodam ab aliis repetitur.

Der Begriff Mimesis (Repetitio) tritt sehr bald in anderer Bedeutung auf. Man pflegte damit später bis zu Scheibe hin die Motivwiederholung innerhalb derselben Stimme zu bezeichnen. Diese Repetitio fällt bei Burmeister mit den melodischen Figuren Pallilogia und Climax zusammen.

Anadiplosis ist eine doppelte Mimesis[10]).

Schematisch dargestellt:



Beispiele stehen an den Stellen:

Surrexit sicut dixit, Lasso, G.-A. XIII, 15/16
Misericordiam tuam, Lasso, G.-A. VII, 130/131

und:

Miserere mei filius David (aus: Transeunte Domine) J. de Wert (P. Joanellus, Thes. mus. 1568, II, S. 193).

Symblema oder Commissura ist die Bezeichnung für den Durchgang und die Wechselnote. Wir können hier auf die umfangreichen Erklärungen Burmeisters verzichten, weil die Begriffe Durchgang und Wechselnote heute absolut klar und eindeutig sind. In dem vorliegenden Zusammenhang interessiert uns weniger die Problematik, die das 16. Jahrhundert in den Consonanz- und Dissonanzverhältnissen sah, als der Hinweis Burmeisters auf das Ausdruckshafte der Dissonanz (Sub dimidio tactu non ita afficit)[11]).

Syncopa oder Synaeresis hat bei Burmeister dieselbe Bedeutung wie heute. Der Hauptort für die Synkope ist die Clausel[12]).

---

[10]) 1601, 1606: A. . . est talis Harmoniae decus, quod constat ex duplici Mimesi, et est hoc ornamentum Mimesi propinqu(issim)um: geminat enim id, quod per Mimesin semel est introductum.

Die A. wird später als melodische Figur von Vogt (Conclave Thes. 1719) erwähnt: . . . cum initium facimus ex praecedentis fine; wenn also eine bestimmte melodische Bildung am Ende einer Periode am Anfang einer neuen unmittelbar darauf folgenden wieder aufgegriffen wird.

[11]) Der Begriff Symblema hält sich noch lange in der Theorie. Man kann ihn z. B. noch bei Walther finden. Nucius, 1613, erklärt Commissura: Wenn eine Dissonanz wegen einer vorhergehenden und folgenden Consonanz entschuldigt wird. — — Die Commissura directa entspricht unserem unvorbereiteten Vorhalt und die Commissura cadens unserem Durchgang. Thuringus (1625, S. 98) übernimmt die beiden letzten Bezeichnungen, kennt aber auch den Begriff Symblema. Crüger (1630) führt für den Durchgang die Bezeichnung Celeritas ein und stellt sie den Dissonanzen „in Syncopationibus" gegenüber. Alle drei Begriffe, Commissura, Symblema und Celeritas überliefert Kircher (Musurgia, 1650, S. 366) und teilt dann wie Nucius in directa und cadens. Man findet für Symblema auch die Bezeichnung Suppositio oder Transitus regularis (Nivers, Lexik. 1667; Walther 1732). Transitus irregularis hat dann die Bedeutung des unvorbereiteten Vorhalts, bekommt also eine Dissonanz auf dem geraden Taktteil.

[12]) Der Begriff Synaeresis tritt bei Vogt (Conclave Thes. 1719, S. 152) noch in einer anderen Bedeutung auf: Cum duae notae uno situ pro una Syllaba, vel duae Syllabae pro una nota ponuntur, wenn also z. B. das dreisilbige Wort „millia" nur zwei Noten bekommt.

Pleonasmus ist eine musikalische Figur, die sich nur in den Kadenzklauseln findet. Sie besteht aus der Verbindung von Symblema und Synkope und zeichnet sich durch die Verwendung von chromatischen Schritten im heutigen Sinne aus[13]).

Ein Beispiel bietet die Stelle:

(restat) amore dolore, Lasso, G.-A. XI, 53, T. 10/11.

Die Auxesis ist eine musikalische Figur, die sich aus zwei oder mehreren Noemen zusammensetzt. Zum Unterschied zu den eben erwähnten Noemafiguren enthält das zweite gegenüber dem ersten eine Ausdruckssteigerung, indem es entweder in der Tonhöhe nach oben verschoben oder die Zahl der Stimmen vermehrt wird[14]).

Beispiele:

Cum aromatibus, Lasso, G.-A. V, 121, T. 11—14
Et bibite, Lasso, G.-A. V, 122
Plantabis vineam, Lasso, G.-A. III, 134/35.

Mit Pathopoeia bezeichnet Burmeister die Einführung chromatischer Halbtöne zum Zwecke besonderen Ausdrucks[15]).

Beispiele:

Dolose agebant, Lasso, G.-A. XVII, 25
Miserere mei, Lasso, G.-A. VII, 158
Mulier, quid ploras? Lasso, G.-A. XIII, 15
Crudelem mortem, Lasso, G.-A. XIII, 19
O beatum, Lasso, G.-A. IX, 32
Dolor, Lasso, G.-A. XI, 51 T. 7
Et flebant, Lasso, G.-A. XXI, 68.

---

[13]) 1606: P. . . est Harmoniae, in formatione Clausulae praesertim in ejus Medio abundantia, quae ex Symblemate et Syncopa conflatur sub duplici, triplici et ultra tactu . . . Sub quadruplici: s. oben Sub . . . simplici tactu . . . infinita etempla reperiuntur in Madrigalibus Italorum . . aliisque similibus. Sub triplici tactu in: Laetifica nos (Knoefel).

[14]) 1606: A. . . fit, quando Harmonia sub uno eodemque textu simul, bis, terve et ulterius repetito, conjunctis solis concordantiis, crescit et insurgit. (Crescit kann ich mir nach den angeführten Beispielen nur als ein Zunehmen der Stimmenzahl erklären und insurgit als ein Steigen in der Tonhöhe. Übrigens stammt die Verbindung des Crescit et Insurgit offenbar von Quintilian 9, 4, 36; s. a. Ernesti, Lex. T. Lat. Rhet. S. 221.)

1599, 1601: A. . . est Harmoniae, uni eidemque textui inserientis, incrementum. Exempla luculentissima exhibent Cantilenae, in quibus ad voculam Alleluja augmentum Harmonia sumit.

1606: Hoc ornamento omnes fere cantiones, in quibus textus repetitur, ita, ut textus repetitionem, non Fugam, exigat sunt repletae (!!).

Walther (1732) definiert Auxesis: . . . wenn ein modulus, oder eine Melodie zwey- bis dreymahl wiederholt wird, aber dabey immer höher steiget.

[15]) 1606: P. . . est figura apta ad affectus creandos, quod fit quando semitonia carmini inseruntur, quae nec ad Modum carminis, nec ad Genus pertinent, sed unius (Generis) beneficio in aliud introducuntur: Tum quando semitonia carminis Modo congruentia saepius extra morem attinguntur.

Thuringus erwähnt 1625 den Begriff unter der gleichen Bedeutung: Est,

Mit Hypotyposis bezeichnet Burmeister die musikalische Darstellung von Abstraktionen wie Freude, Schmerz usw., die nicht direkt, im Sinne der Tonmalerei, musikalisch wiederzugeben sind[16]).
Z. B.:

Laetetur cor, Lasso, G.-A. VII, 134
Et gaudebit cor vestrum, Lasso, G.-A. VII, 99
Laborum et dolorum, Lasso, G.-A. IX, 14
Laetentur, Lasso, G.-A. IX, 178.

Mit Aposiopesis wird die Generalpause nach einer Fermate bezeichnet[17]).

Beispiele:

Dixit, Lasso, G.-A. V, 61
Ad pastores ait, Lasso, G.-A. III, 139
Factum est, Lasso, G.-A. XV, 18.

Unter Anaploke versteht Burmeister in einer Komposition für zwei Chöre die von einem Chor B ausgeführte ein- oder mehrmalige Wiederholung eines Noemas, das von einem Chor A vorgetragen wurde, während B pausierte. Diese Figur steht meist gegen Schluß der Komposition[18]).

---

quae dictionis affectum, doloris, gaudii, timoris, risus, tremoris, terroris et similes ita ornant, ut tam cantores quam auditores moveat.

[16]) 1606: H. . . est illud ornamentum, quo textus significatio ita deumbratur, ut ea, quae textui subsunt et animam vitamque non habent, vita esse praedita, videantur. Hoc ornamentum usitatissimum est apud authentices artifices. Utinam eadem dexteritate ab omnibus adhiberetur componistis . . . !

1599, 1601: H. . . est textus illa explicatio, qua quae apsycha sunt, videantur empsycha ad oculum statuta, vel deumbrata.

[17]) A. . . est, quae silentium totale omnibus vocibus signo certo posito confert.

Später führt Walther die A. an. Nucius nennt sie Homioteleuton. Seit Thuringus machte man einen Unterschied zwischen zwei Arten von Generalpausen. Eine Zusammenfassung hiervon gibt Walther: A. . . heißet in der Music: wenn eine Pausa generalis, oder ein durchgängiges Stillschweigen in allen Stimmen und Partien zugleich vorkommt; welches auf zweyerley Art geschehen kann, als 1.) wenn in der Mitte eines Stückes vermittelst einer vorhergehenden Final-Cadenz, und drauf folgenden gantzen oder halben Tact-Pause, dergleichen gemacht wird; welche Art dann insonderheit Homoeoteleuton heißet. 2.) wenn gleichfalls, vermittelst einer gantzen, halben, oder Viertels Tact-Pause, ohne aber dabey einen formalen Schluß oder Cadenz zu machen, dergleichen Stillschweigen angebracht wird; diese Gattung heißet insonderheit Homoeoptoton.

Auch Kircher (Musurg. II, 145) nennt das Homoioptoton: H. sive similiter desinens figura . . . adhiberique solet in seria alicujus rei affirmatione, negatione aut increpatione . . .

[18]) 1601 ist diese Figur noch nicht erwähnt.

1606: A. . . est in Harmoniis ex Octo praesertim vocibus, et duobus choris constantibus prope clausulam vel in ipsa etiam Clausula Harmoniae unius Chori in altero replicatio, repetitione ad binas ternasve vices inculcata.

Beispiele an der Stelle:

Et metuant, Lasso, G.-A. XXI, 40

und:

Qui sperat in te, (aus: Quam dilecta tabernacula) Handl.

Die zweite Gruppe der musikalischen Figuren umfaßt die Figurae Melodiarum:

1. Parembolé
2. Pallilogía
3. Climax
4. Parrhesía
5. Hyperbolé
6. Hypobolé

Parembole ist die Burmeistersche Bezeichnung für eine Füllstimme[19]).

Beispiele:

Lasso, G.-A. V, 57 II. Discant
Lasso, G.-A. VII, 97, II. Alt.

Pallilogia ist die Wiederholung eines in sich geschlossenen melodischen Abschnitts innerhalb derselben Stimme auf gleicher Tonhöhe. Besonders zu bemerken ist dazu 1.), daß der Abschnitt auch öfter als einmal wiederholt werden kann, 2.), daß zwischen den Wiederholungen Pausen eingeschaltet werden können, und 3.), daß es genügt, wenn in den wiederholten Abschnitten nur der Anfang des ersten wortgetreu übernommen wird, während der Schluß sich nicht streng an die Wiederholung zu binden braucht[20]).

Beispiele stehen an der Stelle:

Alleluja, Lasso, G.-A. V, 58/59.

Die Climax unterscheidet sich von der Pallilogia dadurch, daß die Wiederholungen des ersten Abschnittes sich in der Tonhöhe verschieben. Nach den 1601 und 1606 angeführten Notenbeispielen Burmeisters könnte man die Verschiebung „per gradus" als eine stufen-

[19]) P. . . est quando duabus vocibus vel etjam pluribus, fugae affectionem ab initio cantus persequentibus, admiscetur alia vox, quae cum illis alteris pariter procedit, nihil tamen ad fugae naturam vel rationem conferens, sed tantum vacua concordantiarum loca inter illas voces Fugae mimema exsequentes, replens.

[20]) 1601, 1606: P. . . est ejusdem tou meleos affectionis sive tractuli in iisdem sonis, nonnumquam omnibus, interdum vero initialibus in una eademque voce, intercalatis quibusdam pausis vel etiam nullis, iteratio, quae in unica saltem voce fit.

Man hat später die Pallilogia und die Climax unter dem Begriff Mimesis zusammengefaßt: (Thüringus) Repetitio quae et Mimesis dicitur est, cum . . . thema in aliqua voce perpetuo iteratur, quantumvis mutatis locis. (s. o. S. 13). In der gleichen Bedeutung wie diese Mimesis gebraucht Nucius den Begriff Repetitio.

weise auffassen[21]). Dagegen sprechen aber die von ihm als luculentissima exempla angeführten Stellen des Lasso, nach denen per gradus einfach zu übersetzen ist: auf verschiedenen Tonhöhen.
Beispiele:

Alleluja, Lasso, G.-A. III, 140/41
Alleluja, Baß, Lasso, G.-A. V, 17

und:

Alleluja, Disc. u. Baß, (in: Maria Magdalena) Cl. N. Papa.

Mit Parrhesia bezeichnet man das Vorkommen von Dissonanzen (das „Mi — contra — Fa"), deren Berechtigung sich aus dem melodischen Lauf der einzelnen Stimme ergibt. Deshalb rechnet die Parrhesia auch zu den melodischen Figuren[22]).
In Noten angeführte Beispiele:

Lasso, G.-A. IX, 49, T. 4—6
Knoefel, (aus der Missa ad imit. cantil.) Convertete nos Deus.

Als letzte in der Reihe der melodischen Figuren treffen wir die Hyperbole und Hypobole, die das Übersteigen des durch die fünf Notenlinien festgelegten Stimmumfangs nach oben und unten hin bezeichnen[23]).
Beispiele für die Hyperbole:

In ore mio, Baß, Lasso, G.-A. IX, 175
Transierunt (!), Lasso, G.-A. IX, 49
Spiritu, Baß, Lasso, G.-A. XV, 24
Dixit, Baß, Lasso, G.-A. XV, 25.
In dem noch angeführten Beispiel von Lasso G.-A. III, 131 liegt die H. nicht an der von Burmeister bezeichneten Stelle gaudium magnum, sondern bei annuntio vobis.

---

[21]) Cl. . . est, quae per gradus intervallorum similes sonos repetit.
Eine ganz eigenartige Erklärung geben Nucius und Thuringus: . . . cum per Arsin et Thesin, binae voces similiter gradiuntur, et cum Discantus et Basis in multis Decimis, aut Basis et Tenor in pluribus tertiis procedunt. Diese Figur kommt meist am Ende der Komposition vor.
Beisp.: Clemens, Venit vox de coelo. (Montanus 1559)
Clemens, Maria Magdalena.
Kircher sagt (1650, II, S. 145): C. sive gradatio, estque periodus harmonica g r a d a t i m ascendens adhiberique solet in affectibus amoris divini et desideriis patriae coelestis . . .
Vogt (1719): C. = gradato ascensus. Figura est communis. s. a. Janowka (Clavis ad Thes. S. 55).

[22]) 1599: P. . . fit, quando Consonantia Quinta quae omnibus suis partibus, plena et perfecta esse debet, imperfecta concentibus ex mera licentia commiscetur, sicut et Septima vel alia Discordantia.
Wir können im Rahmen dieser Arbeit auf die anderen sehr weit gehenden Erklärungen Burmeisters verzichten und nur noch Thuringus' Erklärung anführen: P. est, cum Mi contra fa in quarta, quinta vel septima, in contrapuncto inseratur, ut nullam discordantiam pariat. (Walther: . . . daß es keinen Übellaut verursache.)

[23]) H. . . est Melodiae supra supremum ejus terminum superlatio. Hypob. . . est Melodiae infra ejus infimum Ambitus terminum subjectio.

Beispiele für die Hypobole:

Irae, Cantus, Lasso, G.-A. IX, 49
Tui, Baß, Lasso, G.-A. IX, 50
Mea, Baß, Lasso, G.-A. IX, 51.

Zur dritten Gruppe der musikalischen Figuren (tam Melodiae quam Harmoniae) zählen die Congeries, Fauxbourdon, Anaphora und die Fuga imaginaria (Kanon).

Mit Congeries bezeichnet Burmeister die Fortschreitung von einem Terz-Quint-Akkord (g b d) zum Terz-Sext-Akkord (g b e) und wieder zum Terz-Quint-Akkord (a c e) usw. steigend und fallend[24]). Beispiele:

Cum assumptus, G.-A. XIII, 30

und:

Verlassen dich unschuldiglich (nicht, wie Burmeister angibt, aus: Vergangen ist im Glück und Heil von Ivo de Vento, sondern aus: Groß Leid ich klag, 1569[25]). 1599 wird das Stück fälschlich als eine Komposition Regnarts bezeichnet.

Den Begriff Fauxbourdon (Simul procedentes) übernimmt Burmeister in der ihm überlieferten und bis heute nicht veränderten Bedeutung und führt als Beispiele an[26]):

Peccavimus tibi, Lasso, G.-A. VII, 129
Docueris eum, Lasso, G.-A. XVII, 11.

Anaphora ist eine musikalische Figur, bei der ein melodischer Abschnitt in einzelnen aber nicht in allen Stimmen einer Komposition fugenartig durchgeführt wird[27]).

---

[24]) 1599: C. in tribus saltem vocibus tam perfectas, quam imperfectas concordantiarum species, vel in ascensum vel in descensum coacervat, et per vices commutat.

1601, 1606: C. . . est coacervatio specierum concordantium tam perfectarum quam imperfectarum, quarum par motus est concessus.

[25]) Hierauf machte mich Dr. Osthoff aufmerksam.

[26]) 1601, 1606: Simul procedentia . . . vel . . . Fauxbourdon, sunt in tribus vocibus sub eodem motu et pari Quantitate Ditonorum vel semiditonorum et diatessarou compositio. — Thuringus will den Fauxbourdon nur im Aufsteigen gelten lassen: Catachresis seu F.—B. est, quando plures sextae et tertiae ascendendo simul progrediuntur. — Auch Joh. Crüger (Mus. practic. praec. 1660, S. 44) gibt eine von der üblichen Definition abweichende Begriffsbestimmung: Falso bordone ist, wenn viele Wörter nach einer einigen Noten gesungen werden.

[27]) 1601, 1606: A. . . est ornamentum, quod sonos similes per diversas aliquas non autem omnes harmoniae voces repetit, in morem Fugae, cum tamen re vera non sit Fuga. Ad Fugam enim requiruntur omnes voces, si Fugae nomen ea tuebitur. Walther (1732): . . . heißet so viel als Repetitio und entstehet 1.) wenn ein periodus, oder auch nur ein eintzeles Wort, absonderlichen Nachdrucks halber, in einer Composition öffters wiederholet wird. 2.) wenn die Fundamentnoten etlichemahl (dergleichen in Ciaconen

Beispiele:

Qui animam, Lasso, G.-A. V, 57
Conturbaverunt, Lasso, G.-A. IX, 50
Soror mea sponsa, Lasso, G.-A. V, 120 (1601 in Noten angeführt, und zwar der Alt bis 121, T. 2 und der Baß bis T. 5).

Die letzte Figur dieser Gruppe ist die Fuga imaginaria, der Kanon. Burmeister unterteilt diese Figur in Fuga imaginaria unisona, den Kanon im Einklang und der Oktave, und Fuga imaginaria multisona, den Kanon in den übrigen Intervallen, von dem wieder der der Ober- und Unterquarte und -quinte am gebräuchlichsten ist. Auf die ausführlichen Anweisungen zum Bau eines Kanons können wir im Rahmen dieser Arbeit verzichten.

Soweit die Lehre von den musikalischen Figuren in Burmeisters Fassung. Der Vollständigkeit halber sollen jetzt noch andere im 17. Jahrhundert erwähnte Figuren aufgezählt und kurz erläutert werden. Nucius und Thuringus[28]) kennen außer den oben in den Anmerkungen mitgeteilten Figuren noch die Complexio und die Paragoge. Die Erstere wird kurz und klar definiert: Cum harmoniae initium in fine repetitur, und mit Beispielen aus Lasso belegt. (Domine, Dominus noster, G.-A. XVII und: Surrexit pastor bonus, G.-A. V (?).) Die Erklärung für Paragoge lautet bei Thuringus: Est cum in fine harmoniae duae vel plures voces caudam adjiciunt, quod hodie fere in omnibus cantionibus fieri solet. Auch Nucius spricht von dieser Cauda und nennt sie Manubrium. Daß es sich hier wahrscheinlich nicht um eine musikalische Figur im Burmeisterschen Sinne handelt, sondern um eine Improvisation der ausführenden Sänger, erhellt aus Walthers Erklärung: Wenn in einer Kadenz noch etwas angehängt wird, was nicht expresse vom Komponisten hingesetzt worden, sondern vom Executore angebracht wird.

Wir treffen hier zum ersten Mal auf die Feststellung der Verschiedenheit in der Anwendung musikalischer Figuren seitens des Komponisten und des Ausführenden. Ehe wir also mit der Aufzählung der noch übrigen Figuren fortfahren, muß der Begriff Figur selbst erst geklärt werden. Diese Erklärung wird gleichzeitig beleuchten, nach welcher Richtung hin sich die Lehre von den musikalischen Figuren im 17. Jahrhundert im Gegensatz zu der des 16. Jahrhunderts, als dessen Vertreter Burmeister angesehen werden muß, verschoben hat. Durch die Gegenüberstellung mit Burmeister erst wird die Fi-

---

geschiehet) überein angebracht und tractirt werden. — Thuringus (1625): A. est solius Basis aliquoties iterata repetitio. — Auch Vogt (1719) erwähnt die A., rechnet aber zu ihr nicht nur die Repetitio partis periodi sondern auch die Repetitio figurarum simplicium, die Wiederholung einzelner Noten.

[28]) s. d. Verzeichnis d. theoret. Schriften am Ende d. Arbeit.

gurenlehre des 17. Jahrhunderts ihre historische Fundierung erhalten und als theoretischer Niederschlag eines vom 16. Jahrhundert verschiedenen musikalischen Ausdruckswillens ins rechte Licht gerückt werden.

Der Begriff „Figur" hat in der Musiktheorie verschiedene Bedeutungen gehabt. Bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts etwa galt er allgemein als das lateinische Wort für „Notenzeichen", und Contrapunto figurato hieß ursprünglich nichts Anderes als Abweichung von dem Satz Note gegen Note, also eine Satzart mit vielen Noten. Ganz sicher aber laufen von hier aus begriffliche Verbindungsfäden zu dem heute noch üblichen Begriffe der Figurierung im Sinne von Variierung, Umspielung, Akkordbrechung und Passagenwerk. Damit tritt der Begriff in das terminologisch noch ganz unklare Gebiet der Verzierungen.

Ganz anderer Herkunft ist der Begriff Figura in der Verbindung Figura musica. Hier hat die Poetik Taufpate gestanden und ihren Namen hergegeben. Die Figrua musica hat nichts mit Figurierung und Variierung zu tun, die immer etwas voraussetzen, was figuriert oder variiert werden muß, sondern sie ist Urbestandteil der Komposition selbst, und Burmeister definiert sie wie folgt: . . . Figura musica est tractus musicus, tam in Harmonia, quam in Melodia, certa periodo, quae a Clausula initium sumit et in Clausulam desinit, circumscriptus, qui a simplici compositionis ratione discedit, et cum virtute ornatiorem habitum assumit et induit. Zwei typische Eigenschaften weist also die musikalische Figur nach Burmeister auf: 1.) Sie besteht aus einem musikalischen Abschnitt, der von zwei Klauseln eingeschlossen wird. 2.) Sie ist nicht im einfachen Satz Note gegen Note (in immer gleichen Werten) gesetzt. Diese Definition ist zu allgemein gehalten, als daß sie uns das Wesen der musikalischen Figur restlos erschlösse. Aber bleiben wir einmal dabei, und vergleichen wir die oben angeführten Figuren auf die beiden Eigenschaften hin. Unter den harmonischen Figuren können wir von einer Begrenzung durch Kadenzklauseln nur bei der Fuga realis, Metalepsis, Hypallage, Apokope, Noema, Analepsis, Mimesis, Anadiplosis, Auxesis und Anaploke sprechen. Von den Übrigen sind nach Burmeister die Synkope und der Pleonasmus auf die Klauseln selbst beschränkt, und ebensowenig gehören an sich Symblema, Pathopoeia, Hypotyposis und Aposiopesis zur Formenlehre. Ähnlich ist das Verhältnis bei den melodischen Figuren, von denen nur Pallilogia und Climax gewöhnlich von Klauseln umschlossen werden. Bei allen diesen Figuren trifft aber der zweite Punkt zu, alle weichen vom einfachen Satz Note gegen Note ab.

Wir müssen also nach einem von Burmeister stillschweigend vorausgesetzten gemeinsamen Nenner suchen, der alle diese Figuren logisch verbindet. Da kommt uns seine Begriffserklärung der Musica poetica zu Hilfe: M. p. . . est illa Musicae pars, quae carmen musicum docet conscribere, conjungendo sonos Melodiarum in Harmoniam, variis periodorum affectionibus (Abschnitte) exornatam, ad animos

hominum cordaque in varios motus flectenda. — Die Lehre von den musikalischen Figuren ist nun der Teil der Musica poetica, in dem das jenseits der Harmonielehre und des Kontrapunktes, dem Gebiet der Musica practica, liegende musikalische Geschehen in Gestalt einer Formen- und Affektlehre begrifflich und dem Prinzip nach festgelegt ist. So liegt in der Verbindung mit der allgemeinen Affektlehre der oben gesuchte gemeinsame Nenner, bei Burmeister noch wenig erwähnt und öfter, z. B. auch bei der Definition von Figura musica, als selbstverständlich vorausgesetzt, 50 Jahre später aber bei Kircher in den Mittelpunkt der Figurenlehre gerückt.

Obgleich nun bei den Figuren der Burmeisterschen Lehre der Affektbegriff mehr oder weniger stark hineinspielt, können wir doch sehen, daß hier auch zum ersten Mal gewisse rein formale Elemente ihre begriffliche Fixierung erhalten haben. Diese stehen im Mittelpunkt der ganzen Lehre, sie waren zuerst da, und von ihnen aus stellte man erst die Verbindung zur Poetik und Affektlehre her und erweiterte schließlich von dem dadurch gewonnenen neuen Standpunkte das Gebiet der Figurenlehre, indem man den alten rein formalen Prinzipien neue des Affektes zugrunde legte. So treten für uns außer den Fugenfiguren das Noema, die Analepsis, die Mimesis, Anadiplosis, Auxesis, Pallilogia und Climax besonders in den Vordergrund. Für diese Figuren trifft auch Burmeisters oben angeführte Definition vollkommen zu.

Wir sehen nun, daß es sich hier um musikalische Gestaltungsprinzipe handelt, nicht etwa um harmonisch oder melodisch absolut festgelegte Formeln oder Manieren. Schering unterscheidet die Figuren von den Manieren, indem er sagt: „. . . Triller, Mordente und andere wesentliche Manieren . . . haben als bloße Zutaten auf die Struktur des Stückes wenig Einfluß. Die „Figuren" bedeuten mehr als die „Manieren"; sie sind Gegenstand der musikalischen Formenlehre, d. h. wesentliche Bestandteile der Komposition selbst und daher nicht zufällige sondern bedingte Glieder derselben." (Km. Jb. 1908, S. 106.) An dieser Formulierung des Begriffes Figura musica wollen wir festhalten, und von ihr müssen wir ausgehen, wenn wir die Entwicklung der Lehre verfolgen wollen. Dieser feste Standpunkt erst erlaubt uns dann, Stellung zu nehmen zu den Veränderungen innerhalb der Lehre während des 17. Jahrhunderts und zu den fremden Elementen, die sich in sie einschlichen.

Einen äußersten Punkt erreichte die Entwicklung der Figurenlehre im 17. Jahrhundert in der Formulierung Kirchers, indem dieser das Musikalisch-Formale der Figuren ganz in den Hintergrund rückte zugunsten des Affektes und der Tonmalerei. Er läßt eine ganze Anzahl der älteren Figuren fallen und ergänzt sie in seinem Sinne durch neue. So treffen wir bei ihm eine Kyklosis sive circulatio (S. 145), quae voces quasi in circulum agi videntur, serritque verbis actionem circularem et primentibus. (Bsp. Ph. de Monte, Surgam et circumibo civitatem.) Oder die Homoiosis (assimilatio), qua actiones rerum

proprie exprimuntur, oder die Anabasis (ascensio), qua exaltationem, ascensionem vel res altas et eminentes exprimimus (Bsp. Morales, Ascendens Christus in altum)[29]) oder die Catabasis (descensus), qua . . . affectus pronunciamus servitutis, humilitatis, depressionis (Bsp. Massaino, Ego autem humilitatus sum. Ders. Descenderunt in infernum viventes) oder das Antitheton, qua oppositas affectus exprimimus (Bsp. Leone Leoninus, Ego dormio et cor meum vigilat)[30]).

Dieselbe Kirchersche Einstellung können wir aus einigen Figuren Vogts ersehen. Hier treffen wir eine Emphasis und deren Verdoppelung, die Epanalepsis, und deren Verdoppelung wieder, das Polysyntheton, (vermutlich in irgend einem Zusammenhang mit Burmeisters Noema und Analepsis entstanden), dann den Ausruf, Ekphonisis und die Tmesis, die Zerschneidung einer Phrase durch Pausen etwa bei dem Wort „suspirare".

Von einer ganz anderen Seite tritt schließlich Chr. Bernhard in seiner von Müller-Blattau neu herausgegebenen Kompositionslehre des Heinr. Schütz an die Figurenlehre heran. Auch er hat stets den Affekt im Auge, leitet ihn aber von der Wirkung der Dissonanz ab: Figuram nenne ich eine gewisse Art die Dissonantzen zu gebrauchen, daß dieselben nicht allein nicht wiederlich, sondern vielmehr annehmlich werden (S. 63). Aus dieser Definition aber ergibt sich auch die Einbeziehung der Manieren in die Figurenlehre. Ausgehend vom Transitus, Quasitransitus, Syncopatio und Quasi-Syncopatio erweitert er seine „Figuren"-Tabelle durch eine ganze Anzahl Manieren wie z. B. Superjectio, Anticipatio Notae, Subsumptio, Variatio, Multiplicatio, Prolungatio, Quaesitio Notae u. a. Damit ist das ursprüngliche, von Burmeister festgelegte, Wesen der musikalischen Figur auf ein ganz anderes Gebiet verschoben.

Die hier gegebene kurze Darstellung der Entwicklung der Figurenlehre im 17. Jahrhundert dürfte erstens gezeigt haben, daß der Burmeisterschen Figurenlehre als Lehre an sich eine grundlegende Bedeutung zukommt, und zweitens, daß sich Burmeister von allen späteren Theoretikern hinsichtlich der Figurenlehre durch die Heranziehung der praktischen Musik in den zahlreich angeführten Beispielen auszeichnet und uns so die Möglichkeit gibt, tiefer in das bisher noch nicht erschöpfend systematisch erforschte Gebiet der musikalischen Formenlehre und Ästhetik des 16. Jahrhunderts einzudringen.

[29]) Diese Figur erwähnt später auch Vogt (1719, S. 150) mit demselben Beispiel, ebenso die Catabasis und Antitheton.

[30]) Alle diese Figuren, außer der Homoiosis, führt auch Janowka an.

Die musikalischen Figuren und ihr Verhältnis zu den poetischen Figuren und Tropen.

Welches Verhältnis besteht nun zwischen den poetischen und den musikalischen Figuren? Die Bezeichnung der Mehrzahl der musikalischen Figuren stammt aus der poetischen Figurenlehre, und es ist daher naheliegend, auch an eine Abhängigkeit der musikalischen Formen von den formalen Gesetzmäßigkeiten der Dichtkunst zu denken. Die folgende Gegenüberstellung der musikalischen und poetischen Figuren wird aber die Unrichtigkeit dieser Annahme beweisen.

Der Begriff „Poetische Figur" hat gewöhnlich zwei Bedeutungen, eine allgemeine und eine spezielle. So rechnet man zu der Lehre von den poetischen Figuren im allgemeinen Sinne die Lehre der Figuren im besonderen und die der Tropen. Sobald nun die Rede auf diese Figuren und Tropen kommt, pflegen sich die Dichter und Theoretiker neben Aristoteles und Cicero besonders auf Quintilian[1]) zu berufen, und trotz einiger Außenseiter hat man bis heute an dessen prinzipieller Unterscheidung zwischen poetischer Figur und Tropus festgehalten: Est igitur tropus sermo a naturali et principali significatione translatus ad aliam ornandae orationis gratia . . . Figura est conformatio quaedam orationis remota a communi et primum se cfferente ratione . . . figura sit arte aliqua novata forma dicendi (IX, 1). Tropen und Figuren sind also Abweichungen von der einfachsten verständlichen Ausdrucksart, die Figuren sind Abweichungen von den gewöhnlich gebrauchten Wort- und Satzformen zum Zwecke besonderen Ausdrucks und die Tropen inhaltliche Veränderungen, Umschreibungen.

Um den Unterschied zwischen Figur und Tropus zu veranschaulichen, sollen hier gleich zwei Beispiele eingeschaltet werden. Wenn Klopstock sagt:

„Ob mir gleich diese Versammlung
Ewig entgegen wird sein, ich wills nicht
achten, und reden!
Reden will ich"[2]),

so ist der Schluß eine figürliche Abweichung von der einfachsten Form, ich wills nicht achten, ich will reden. Den Tropus veranschaulicht folgendes Beispiel:

„Es ist ein schwarzer Wald voll Furcht und grauer Schatten."

[1]) Quintiliani Institut. orator. libri XII.

[2]) s. Kehrein, Beispielsammlung zu d. Lehre v. d. Figuren u. Tropen . . . 1839, S. 76.

Hier muß von schwarz auf dunkel, von dunkel auf dichtes Gebüsch usw. geschlossen werden. Der Leser oder Hörer muß also den Inhalt erst übersetzen, um ihn in eine logische Verbindung zu bringen.

Wenn wir nun annehmen, daß die musikalische Figurenlehre in irgendeinem Abhängigkeitsverhältnis zur poetischen Figurenlehre steht, so müßten aus der Ersteren die Tropen von vornherein ausscheiden, da sie ja mit ihren inhaltlichen und gedanklichen Veränderungen keine Parallele in der Musik finden, weil sprachlich-gedankliche und musikalische Logik ganz verschiedene Voraussetzungen haben. Merkwürdigerweise zählt aber Burmeister unter seinen musikalischen Figuren Begriffe auf, die poetisch zu den Tropen gehören. Diese Tatsache erklärt sich daraus, daß Burmeister nicht nur das rein formale Geschehen in der Musik begrifflich fixieren, sondern auch eine Art Ausdruckslehre damit verbinden wollte. Da nun in der poetischen Figurenlehre eine seit Jahrhunderten bestehende und aus den formalen Gesetzmäßigkeiten abgeleitete Ausdruckslehre vorlag, mußte sein Blick auf diese gerichtet werden und bei den geringsten formalen Parallelen zu den schon bestehenden musikalischen Formen bereits eine innere Verbindung beider Gebiete als Tatsache gelten. Wäre dagegen die Entwicklung den umgekehrten Weg gegangen, so daß die musikalischen Figuren als Nachbildungen der poetischen zu betrachten wären, so müßte einer poetischen Figur im Text die gleichnamige musikalische Figur zugeordnet sein, was aber durchaus nicht immer der Fall ist. Diese Feststellung ist von besonderer Wichtigkeit sowohl für das Verhältnis des Textes zur Musik im allgemeinen als auch für das Wesen der musikalischen Figur. Wenn Burmeister diese nämlich in irgendeinem kausalen Verhältnis zur Dichtung gesehen hätte, was lag dann näher, als den Ort einer musikalischen Figur vom Text abhängig zu machen und etwa zu sagen, dem poetischen Pleonasmus im Text entspricht der musikalische in der dazugehörigen Musik? Diese Formulierung lag Burmeister fern, weil er sich immer bewußt blieb, daß die Musik ihren eignen Gesetzmäßigkeiten folgt.

Unter den Burmeisterschen Figuren zählen nun die Metalepsis, das Noema, die Mimesis, die (Ana)ploke, Parembole, Climax, Parrhesia und Hyperbel zu den poetischen Tropen.

Poetisch bedeutet Metalepsis „eine solche Art zu reden, daß man entweder das Nachfolgende aus dem Vorhergehenden oder das Vorhergehende aus dem Nachfolgenden verstehen muß (s. o. das Beispiel vom „schwarzen Wald")[3]). Die inhaltliche Bezogenheit zwischen dem Vorhergehenden und dem Nachfolgenden bei diesem Tropus wird nun bei der gleichnamigen musikalischen Figur auf das formale Gebiet übertragen. Jetzt erst wird uns auch die Definition Burmeisters ganz klar (s. S. 10). In dem Lassoschen Beispiel wird der Text De ore

[3]) Meyfarts Teutsche Redekunst aus den berühmtesten Rednern gezogen, (1654) Kap. 13 — s. a. Ernesti, Lex. Techn. Graec. Reth. (1795) S. 212.

prudentis procedit mel musikalisch in zwei Hälften zerlegt; es beginnt der eine Teil der Stimmen die Komposition mit De ore prudentis und der andere Teil mit procedit mel, so daß der letztere mitten im Satz anfängt. Diese rein musikalische Tatsache hat natürlich nichts mit der poetischen Metalepsis zu tun.

Das Noema (sententia) ist in der Poetik in verschiedenen Bedeutungen anzutreffen[4]). Quintilian[5]) erklärt seine Bedeutung als eine Ausdrucksweise, durch die etwas Anderes gesagt wird als verstanden werden soll, z. B. P. Atticus habe sich niemals mit seiner Mutter versöhnen dürfen! Das heißt, er sei niemals mit ihr zerfallen gewesen. Die andere Bedeutung ist die der Sentenz oder einfach des Gedankens[6]). Diese hat wohl Burmeister bei der Auswahl des Begriffes für seine musikalische Figur vorgeschwebt, von der er sagt, daß sie nur aus dem Zusammenhang heraus erkennbar ist.

Überraschend ist die Einbeziehung der Mimesis, die poetisch gewöhnlich als die verspottende Wiederholung eines fremden Ausspruches bezeichnet wird, in die Reihe der musikalischen Figuren. Wer will, kann hierin eine feine Beobachtung der seelischen Lage des Reproduzierenden erkennen, und zwar in dem Moment, wo er die kurz vorher von einem Anderen vorgetragene musikalische Phrase aufnimmt und selbst wiedergibt. Wenn auch in solchem Fall von Spott keine Rede sein kann, so scheint mir doch Burmeister auf den Wettstreit des Besser-machen-wollens hinzuweisen. Bei der Fuge und dem Kanon fällt dieses Moment weg, während bei der Mimesis eine vorher bis zum Schluß vorgetragene Phrase erst nach ihrer Beendigung von den anderen Stimmen aufgenommen wird, so daß also die zuerst Singenden in den folgenden Pausen auch wirklich Gelegenheit haben, die Wiederholenden zu hören. Vielleicht ist aber die Erklärung auch einfach darin zu finden, daß man den Spott über einen fremden Ausspruch wohl besonders durch eine von der übrigen Rede verschiedene Stimmhöhe zum Ausdruck bringt. Jedenfalls ist diese Auffassung näherliegender und überzeugender als die vorige.

Diese Beispiele dürften schon genügen, um die oben aufgestellte Behauptung über das Verhältnis der Tropen zu den musikalischen Figuren zu beleuchten. Ich übergehe daher die noch übrigen Tropen und beschränke mich jetzt auf die Climax, die im weiteren Verlauf der Untersuchung noch eine besondere Rolle spielen wird. Die Climax, auch Gradatio oder Concatenatio genannt, besteht aus einer Aneinanderreihung von Begriffen nach dem Grade ihrer Wichtigkeit.

Verbannung, Kerker, Tod ergriff den Schuldigen.

oder:

Ihr werdet, ihr sollt, ihr müßt mit mir aus England fliehen[7]).

---

[4]) Ernesti, Lex. Techn. Graec. Rhet. S. 224 f.
[5]) Ernesti, Lex. Techn. Latin. Rhet. (1797) S. 349.
[6]) VIII, 5, 12.
[7]) Kehrein, Beispielsammlg. . . . , S. 11.

Daß hier die Ausdruckssteigerung das verbindende Element zu Burmeisters Figur ist, liegt auf der Hand. Es muß aber auch betont werden, daß die musikalische und poetische Climax nicht zusammenfallen, denn für Burmeister bedeutet Wiederholung eines musikalischen Abschnitts gleichzeitig Wiederholung des dazugehörigen Textes.

Zusammenfassend kann man also das Verhältnis der musikalischen Figuren zu den gleichnamigen poetischen Tropen wie folgt formulieren: Die Begriffe der betreffenden Tropen sind in die musikalische Figurenlehre übernommen worden als Bezeichnungen für bereits feststehende musikalische Formgebungen. Um diese Übernahme aber überhaupt möglich zu machen, mußte auf das für die Tropen typische Inhaltliche verzichtet werden und auf dem Wege über das Ausdruckshafte die Verbindung zu irgend einer sekundären Erscheinung der betreffenden Tropen hergestellt werden. Die musikalischen Figuren und die gleichnamigen poetischen Tropen stehen also nicht in einem Abhängigkeitsverhältnis.

Wie verhalten sich nun die poetischen Figuren zu den gleichnamigen musikalischen? Da die poetischen Figuren ja formale Begriffe sind für die Abweichungen von den gewöhnlich gebrauchten Wort- und Satzformen, läßt sich vermuten, daß zwischen ihnen und den musikalischen Figuren unmittelbare Beziehungen bestanden haben. Wir werden aber auch hier sehen, daß eine einfache Übernahme poetischer Formgesetze auf die Musik auf Schwierigkeiten stößt, denn diese, selbst die Vokalmusik, folgt in erster Linie ihren aus ihr selbst geborenen Gesetzmäßigkeiten.

Die Gegenüberstellung wird das klar hervortreten lassen. Die Hypallage z. B. ist die poetische Bezeichnung für Wortverstellung[8]). Als Beispiele werden angeführt: „Ein leeres Schwert von der Scheide" oder „Degen, wo will der Mann hin?" und ähnliche Wortverschiebungen, die bei der Erwähnung von „stattlichen und wichtigen Dingen" und „lieber in Gedichten als in freier Rede" Anwendung finden[9]). — Wo liegt nun die zwingende Verbundenheit der poetischen Hypallage mit der musikalischen, der Gegenfuge?

Die poetische Apokope gehört zu der Gruppe der wortverkürzenden Figuren. Während die Synkope in der Mitte des Wortes Buchstaben ausfallen läßt (drauf statt darauf), die Aphaeresis am Anfang (es ist worden), bezeichnet Apokope den Ausfall einer Silbe oder eines Buchstabens am Ende. Poetisch gehören also Apokope und Synkope zu einer Gruppe, als musikalische Figuren ist diese Zusammengehörigkeit aufgehoben. Die Erstere zählt unter die Fugenfiguren, als eine unvollständige Fuga realis, und die Synkope gehört überhaupt nicht

[8]) Da hiermit auch eine inhaltliche Veränderung verbunden sein kann, besteht eine gewisse Verbundenheit mit dem Tropischen.

[9]) D. I. M. Meyfart, Teutsche Redekunst auß d. ber. Redn. gezogen. (1654) Kap. 21.

in die Formenlehre. Burmeister übernahm den Begriff aber, weil er seit langem gebräuchlich war. Man kann aus diesem Beispiel erkennen, daß es Burmeister und sicherlich auch seinen unbekannten Vorgängern nicht darauf ankam, das feste Gefüge der poetischen Figurenlehre bedingungslos auf die Musik zu übertragen und diese in das poetische System einzuzwängen. Ihre Gedankengänge liefen in ganz anderer Richtung. Im Verlauf des 16. Jahrhunderts festigte sich immer mehr die Auffassung, daß die Musik eine Sprache sei. Da der Theoretiker und auch der Komponist, wie wir aus den Listen der Kapellarchive wissen, genügend Gelegenheit hatten, die Musik des vorhergehenden Jahrhunderts zu studieren, so mußten ihnen natürlich (s. Finck) die formalen Unterschiede der weiter zurückliegenden Musik im Vergleich zu der zeitgenössischen deutlich hervortreten. Der Theoretiker mußte also logisch folgern: Sprache ist Ausdrucksfähigkeit. Ausdruck und Ausdruckssteigerung bewirken die poetischen Figuren und Tropen, Musik ist Sprache, sie unterscheidet sich von der früheren „mathematischen" Musik durch neue und besondere Formgebungen, also bewirken diese den der neuen Musik eigentümlichen Ausdruck. Was lag daher näher als der Versuch, die Begriffe der poetischen Figuren in die musikalische Formenlehre zu übernehmen, wenn auch nur um zu unterstreichen: Musik ist Sprache? Darin liegt, und das muß besonders betont werden, das Positive und der Zweck der musikalischen Figurenlehre. Wie weit die Konzeption der Komponisten aber durch die poetische Figurenlehre beeinflußt wurde, ist eine Frage, die weiter unten noch erwogen werden wird.

Schon näher dem Wesen der gleichnamigen poetischen Figuren stehen die musikalische Analepsis, Anadiplosis, Auxesis, Pallilogia, Congeries und Anaphora[10]). Der Begriff Analepsis ist nur in der Verbindung Epanalepsis in den Poetiken des 16. Jahrhunderts zu finden. Hiermit pflegt man eine Satzwiederholung zu bezeichnen, deren Teile durch einige eingeschobene Worte getrennt sind. Da das griechische „Epi" sich auf diesen Einschub bezieht, so wäre Analepsis die Satzwiederholung ohne diesen Einschub, was auch Burmeister darunter versteht. Vielleicht stammt sogar die Änderung in Analepsis von ihm. Der Charakter der poetischen Figur wird dahin zusammengefaßt: Hoc . . . fieri solet, cum id quod dictum semel est, quo gravius fit, iteratur[11]). Die Verbindung zur gleichnamigen musikalischen Figur ist leicht zu erkennen, obgleich man in rein formaler Hinsicht auch hier keine Notwendigkeit sieht dafür, daß der Begriff grade für eine musikalisch-harmonische Figur verwendet wird, er könnte mit demselben Recht etwa für eine melodische Wiederholung eintreten.

[10]) Die noch fehlenden beiden Figuren Pathopoeia und Hypotyposis sind nicht nur in der Poetik sondern auch hier schwer einzugliedern. Pathopoeia bezeichnet eine affektvolle Art des Redens, gehört also nicht in das Gebiet der Sprache sondern des Sprechens. Hypotyposis bezeichnet eine Schilderung einer Begebenheit, die sich nicht ereignet hat.

[11]) Ernesti, Lex. T. Graec. Rhet. S. 116.

Anadiplosis ist die poetische Figur für eine Wortwiederholung, und zwar der des letzten Wortes eines vorhergehenden Satzes am Anfang des nächstfolgenden. Ein Beispiel wurde schon oben S. 24 angeführt[12]). Scaliger[13]) sagt über den Ausdrucksgehalt der Anadiplosis: In magnis affectibus ea utimur. Auch hier ist in bezug auf die Burmeistersche Figur eine gewisse formale Ähnlichkeit zu erkennen, aber wieder stoßen wir auf die nicht zu beantwortende Frage, weshalb der poetische Begriff grade für eine harmonische Figur herangezogen wird. Die späteren Musiktheoretiker hielten sich, gemäß der poetischen Figur, an das näherliegende Melodische und definierten wie Vogt: . . . cum initium facimus ex praecedentis fine.

Ähnlich wie bei diesen letzten Figuren sind die Verhältnisse bei der Auxesis, Congeries und Anaphora. Am nächsten der poetischen Bedeutung kommt noch in formaler Hinsicht die musikalische Pallilogia, die dichterisch im Gegensatz zur Repetitio, der Wiederholung eines Wortes im Satze, mehrere Worte wiederholt.

Die Gegenüberstellung der poetischen Figuren einerseits und der musikalischen Figuren andererseits hat uns gezeigt, daß die Letzteren losgelöst von den poetischen Figuren zu betrachten sind. Burmeisters Figuren haben ihren ursprünglichen poetischen Inhalt zugunsten eines anderen musikalischen aufgegeben. Der Sinn der musikalischen Figurenlehre liegt darin, daß man die neue Einstellung des 16. Jahrhunderts zur Musik als Sprache theoretisch auch in einer neuen Form erkennbar und lehrbar gestalten wollte, wobei eben der Gedanke an die Analogie zur Poetik sehr nahe lag.

Zum Schluß noch ein paar Worte über die übrigen Figuren. Die Fuga realis und imaginaria und der Fauxbourdon finden in der Poetik kein Seitenstück, dagegen die Aposiopesis (Schweigfigur) und der Ausruf (Exclamatio, Ekphonisis). Die Aposiopesis bezeichnet ein plötzliches Abbrechen des Redners jedoch so, daß der Hörer sich den angefangenen Satz dem Sinne nach richtig ergänzen kann. Das plötzliche Abbrechen und der Ausruf sind poetische Ausdrucksweisen, die unmittelbar auf die Musik übertragbar sind, und wir wundern uns, bei Burmeister den Ausruf nicht verzeichnet zu sehen. Er ist aber versteckt in dem Noema, denn, wie die weitere Untersuchung zeigen wird, fällt Noema und Ausruf sehr häufig zusammen. Da das 17. Jahrhundert die musikalischen Figuren in eine möglichst innige Verbindung zur Poetik bringen wollte, stehen in den derzeitigen musikalischen Figurenlehren die Aposiopesis und Exclamatio als einzige unmittelbar auf die Musik zu übertragende Figuren mit im Vordergrund.

---

[12]) Ob mir gleich diese Versammlung . . . reden! Reden will ich.
[13]) J. C. Scaliger, Poetices libri VII, B. IV, 29 (1561).

Die Entwicklung der harmonischen Figuren: Noema, Analepsis, Mimesis und Anadiplosis.

Nachdem in den beiden vorhergehenden Kapiteln das Wesen der musikalischen Figuren teils durch die Burmeistersche Lehre, teils durch die Gegenüberstellung mit den poetischen Figuren deutlich herausgearbeitet worden ist, müssen wir uns klar werden, welchen Wert die Figurenlehre besitzt. Kurz zusammengefaßt würde ich ihn dahin bestimmen: Der größte Teil der musikalischen Figuren betrifft bestimmte musikalisch-formale Gestaltungsvorgänge. Damit haben wir zunächst neue Angriffspunkte zur Erkenntnis der Musik des 16. Jahrhunderts, an die man bis auf ganz wenige Ausnahmen bisher entweder vom Standpunkt der Harmonielehre mit der Untersuchung des Konsonanz- und Dissonanzproblems, der Chromatik und der Modulation oder vom Standpunkt der Hermeneutik aus herantrat. Über die musikalisch-formale Gestaltungsweise dieses Jahrhunderts ist bisher sehr wenig (und das in der Regel unter Berufung auf eine persönliche Ansicht irgend eines zeitgenössischen Theoretikers) verlautet. Bei der Figurenlehre aber handelt es sich nicht um persönliche Anschauungen eines Theoretikers, sondern um musikalische Gestaltungsprinzipe, Begriffsbildungen, die wegen ihrer Abstraktheit für die ganze zeitgemäße Musik Geltung besitzen. — In der folgenden Untersuchung werden nun einige musikalische Figuren anhand der praktischen Denkmäler in ihrer historischen Entwicklung verfolgt werden, und es ist unser Ziel, Bedeutung und Bedeutungswandel von ihnen klarzulegen und die gewonnenen Erkenntnisse dann in den großen Rahmen der damaligen Musikanschauung einzubauen.

Aus der Zielsetzung ergab sich für mich eine Beschränkung auf nur einen Teil der Burmeisterschen Figuren, die aber auch noch von anderer Seite her ihre Berechtigung erhält. Ich scheide alle Figuren aus, die entweder, wie die Fugenfiguren, rein formale Begriffe, und diejenigen, die vorwiegend Affektbegriffe sind. Eine Geschichte der Fuge ist bereits geschrieben, und die darin übergangene Figurenlehre wäre nur eine Ergänzung. Ebenso sind wir über Tonmalerei, Chromatik und musikalischen Affekt in der Musik des 16. Jahrhunderts genügend unterrichtet. Hier sollen deshalb diejenigen Figuren in den Mittelpunkt rücken, die Form- und Ausdruckswerte in sich vereinigen. Erst mit Hilfe dieser Verbindung sind wir in der Lage, Näheres über Bedeutung und Bedeutungswandel der Figuren zu erfahren. So werden also im weiteren Verlaufe der Arbeit die harmonischen Figuren Analepsis, Mimesis und Anadiplosis und dazu die melodischen Climax und Pallilogia besonders berücksichtigt werden. Auf die Auxesis und Congeries, die ich ursprünglich mit in den Kreis der

Untersuchung hineinnehmen wollte, habe ich nach Durchsicht der Denkmäler verzichtet, da sie im Vergleich zu den oben erwähnten Figuren eine untergeordnete Rolle spielen und nichts wesentlich Neues zu dem Gesamtergebnis beisteuern würden.

Wir hatten oben als die typischen Eigenschaften des Noema aufgezählt:

1. Es ist ein rein homophoner Abschnitt (periodus), in dem, bildlich gesehen, die einzelnen Töne der Stimmen in Akkordsäulen untereinander stehen.
2. Dieser Abschnitt muß sich von der Umgebung abheben (oder wie Burmeister sagt: tempestive introducitur) und durch diesen Gegensatz eine besonders starke Ausdruckswirkung erhalten.

Irgendeine Verbindung des Burmeisterschen Noemas mit den als Neuma, später Pneuma, bezeichneten Kadenzvokalisen, den melodischen Schlußformeln auf der letzten Silbe der gregorianischen Versikeln, ist somit ausgeschlossen. Es scheint mir aber sicher, daß von Burmeisters Noema Verbindungsfäden bis in den frühen gregorianischen Gesang hinein zu verfolgen wären, wenn nicht so viele äußerliche Hindernisse und ungelöste Probleme dem freien Zugang zu dieser Musik hindernd im Wege stünden. Wie eigenartig diese Behauptung nach dem oben beschriebenen Wesen des Noema im Hinblick auf den einstimmigen gregorianischen Gesang zunächst klingen mag, so gewinnt sie an Wahrscheinlichkeit, wenn wir die Eigentümlichkeiten des Noema einmal von der textlichen Seite aus betrachten. Die Figur pflegt an Stellen zu stehen, an denen wichtige Worte, Ausrufe oder Namen aus dem Zusammenhang herausgehoben werden sollen. Musikalisch geschieht das meistens, indem jede Textsilbe nur eine Note bekommt, die sich durch ihre Länge deutlich von der vorhergehenden melodischen Bewegung abhebt, nach Analogie der Hervorhebung besonderer Worte in der Rede, was man aber wohlbemerkt dort nicht Noema nennt. Solch ein Hervorheben etwa des Christusnamens ist nun in der frühen Gregorianik nicht nur möglich, sondern sogar höchst wahrscheinlich[1]). Wo anders sollten sonst die schon so früh anzutreffenden Noemen in den mehrstimmigen Messensätzen ihre Vorbildung gefunden haben? Es ist nicht bedeutungslos, daß das mir bekannte früheste Beispiel eines Noemas grade in einer Messe anzutreffen ist, und zwar in Machauts Credo bei den Worten Ex Maria virgine, während weder der Kodex Montpellier[2]) noch der Bamberger[3]) oder der Codex musical de las Huelgas[4]) gleiche oder ähnliche Bildungen aufweisen. Bei den Motetten dieser Zeit steht der Bildung eines Noemas die Mehrtextigkeit im Wege, die bedingt ist

[1]) s. Peter Wagner, Einführung i. d. greg. Mel., III, S. 301.
[2]) Coussemaker, L'art harm. au 12e et 13e siècle (1865).
[3]) Aubry, Cent motets du 13e siecle (1908).
[4]) Angles, El Cod. mus. d. l. H.

durch einen musikalischen Ausdruckswillen, der keinen Wert auf die musikalische Ausdeutung des einzelnen Wortes legt. Es gibt allerdings vereinzelte Beispiele für Ausnahmen. So treffen in der dem heiligen Nikolaus gewidmeten Motette Psallat chorus in novo carmine des Franko von Köln[5]) die beiden Oberstimmen, die verschiedene Texte haben, bei dem Worte Nocholae (Nicolae) zusammen. In diesem Ausruf ist schon im Keime zu erkennen, was später im Noema noch ausdrucksvoller in Erscheinung tritt.

Bei den Motetten wurde die Mehrtextigkeit als hinderndes Moment für die Noemenbildung angeführt. Wie verhalten sich nun die Conductus, bei denen dieses Moment wegfällt, zum Noema? Die Entscheidung ist nicht leicht. Auf den ersten Blick scheint z. B. die Stelle Mediatrix hominum aus dem XIV. Conductus des Huelgascodex', die ganz syllabisch-akkordisch gehalten ist und von zwei Pausen eingeschlossen wird, ein Noema zu sein[6]). Der musikalischen Struktur nach aber ist diese Stelle durchaus nicht aus dem Zusammenhang herausgehoben, wie es später bei Machant der Fall ist. Ob die Sänger von sich aus an solchen Stellen die Notenwerte während des Vortrages veränderten, entzieht sich unserer Kenntnis. Da wir uns auf das Notenbild beschränken müssen, kann man derartige Stellen[7]) nicht zu den Noemen zählen. Anders verhält es sich in Machauts Credo[8]). Das Ex Maria virgine ist, obwohl das ganze Stück rein akkordisch gehalten ist, durch die in der Notierung festgelegten besonderen Notenlängen, durch eine vorhergehende Generalpause und durch harmonische Mittel bewußt auf eine stärkere Wirkung angelegt und aus dem Zusammenhang herausgehoben. Vorläufig steht dieses Beispiel in der bisher veröffentlichten geistlichen und weltlichen französischen und italienischen Literatur des 14. Jahrhunderts vereinzelt da. Ich bin aber überzeugt, daß sich in der allerdings nur spärlich überlieferten geistlichen Musik Italiens dieses Jahrhunderts sicherlich noch eine ganze Anzahl Noemen finden läßt.

Der weitere Weg unserer Untersuchung führt zu Dunstable, in dessen Salve regina[9]) die Worte O clemens, o pia durch ein Noema mit Fermaten auf jeder Silbe erhöhten Ausdruck erhalten haben. Ein Beispiel aus der weltlichen Musik teilt uns Stainer mit in einer Chanson Adams bei den Worten Mort bien briefment, die ebenfalls durch Fermaten aus dem Zusammenhang heraustreten[10]). Die Art, wie Dufay in seinen Messen das Noema verwendet, gestattet uns einige Vermutungen über die Herkunft dieser Figur. In der Missa se la face[11]) und in der Missa caput[12]) werden wohl einige Worte durch

[5]) Coussemaker, l. c. S. 51.
[6]) III, S. 346.
[7]) s. a. S. 343, Virgo decus. . . .
[8]) Wolf, Gesch. d. Mens.-Not. II, 30 ff. III, S. 56.
[9]) DTÖ, XXVII, S. 54.
[10]) Dufay and his cont. S. 58.
[11]) DTÖ VII.
[12]) DTÖ XIX.

syllabische Deklamation hervorgehoben, aber zu einer Noemabildung kommt es nicht. Sehr auffällig sind daher die Noemen in der Marienmesse[13]) im Credo bei den Worten Ex Maria virgine und im Gloria bei den Worten ad Mariae gloriam, Mariam sanctificans, Mariam gubernans, Mariam coronans, Jesu Christe. Alle diese Stellen sind akkordisch gehalten und haben Fermaten. Die angewandte Technik ist folgende: Der Tenor singt von qui tollis ab allein die Choralmelodie, dann wird er unterbrochen von dem vierstimmigen Anruf an Maria. Hier ist mit den Mitteln der Gegenüberstellung von Einzelstimme und Chor, von melodischer und harmonischer Klangwirkung, der für das Noema charakteristische Ausdruck erzielt worden. Die Tatsache, daß diese alte gregorianische Praxis auch noch an anderen Stellen in den mehrstimmigen Messen Dufays zu finden ist[14]), läßt erkennen, wie man stets bemüht war, wichtige Worte im Text der Messe, vor allem im Gloria und Credo möglichst wirkungsvoll zum Ausdruck zu bringen. In dieser Alternativpraxis scheint mir daher eine der Hauptquellen des Noemas zu liegen[15]). Ein paar andere Beispiele für die Figur stehen in der Antiphon Alma redemptoris[16]) bei den Worten Sumens illud ave peccatorum miserere, die durch Pausen und Fermaten hervorstechen, und im Ave virgo[17]) bei den Worten Christus, Ave Mater. Auch die in demselben Band gedruckte Liebertmesse enthält zwei Noemen, im Alleluja bei den Worten De qua Christus natus est[18]) und im Sanctus an der Stelle Benedictus[19]). Daß diese Beispiele nicht vereinzelt dastehen, bezeugen uns die Trienter Codices aus der gleichen Zeit[20]) mit Werken von Ciconia, Zacharias, Grossin, Bodoil, Bartholomaeus u. a. Von den

[13]) DTÖ XXXI, 77, 82.

[14]) DTÖ VII, Facs. IX.

[15]) Schering widmet in seinem Buch über die Aufführungspraxis alter Musik (S. 40 ff.) der Alternatim-Orgelmesse ein Kapitel und kommt zu dem Ergebnis, daß es als selbstverständlich angenommen werden müsse, daß eine Anordnung mit verteilten Rollen, also eine Mischung von Chorgesang, Sologesang und Orgelspiel auch sonst in Messen, auch im Gloria und Credo, stattfand, wo die Handschriften es nicht ausdrücklich angaben, und zwar nicht nur zur Zeit Dufays sondern auch noch im 16. Jahrhundert. (S. 50). Unter diesem Gesichtspunkt deutet er auch die Noemen Laudamus te, Benedicimus te, Adoramus te und Glorificamus te des Anonymus (DTÖ XXXI, S. 83) als von einem Trompeterquartett ausgeführte Stellen. Nehmen wir diese Tatsache mit Schering an, so ist deshalb an der Noemawirkung durch das fehlende Wort nichts geändert, denn erstens sehen wir aus der Entwicklung des Noemas, daß solche Stellen in engster Verbindung mit dem Wort konzipiert sein müssen, was sich auch aus dem klar ausgeprägten Wortrhythmus ergibt, und dann weiß ja auch der Hörer anhand des feststehenden Messetextes und der rhythmischen Gruppierung, um welchen Inhalt es sich beim instrumentalen Vortrag solcher Stellen handelt. Es scheint mir im allgemeinen gewagt, von der Figurenlehre aus Rückschlüsse auf die Aufführungspraxis zu machen.

[16]) DTÖ XXVII, S. 20.

[17]) DTÖ XXVII, S. 23.

[18]) S. 7.

[19]) S. 17.

[20]) DTÖ XXXI.

recht zahlreichen Noemen sollen nur einige besonders auffällige herausgegriffen werden: In Grossins Messe bei dem Worte Domine. Das Noema ist in allen Stimmen textiert, durch Pausen eingeschlossen und mit Fermaten versehen. Ebenso bei Miserere nobis und Patrem omnipotentem[21]). In der Messe des Anonyms findet sich die Figur beim Christusnamen[22]). Eine wichtige Stelle ist auch Et homo factus est[23]). Dieses und der Christusname werden uns noch oft in den Messen als Noema begegnen[24]). Noch einige andere Stellen seien erwähnt: Bei Binchois bei den Worten Suscipe deprecationem, cum sancto spiritu[25]), ex Maria virgine, passus et sepultus est, et vitam venturi saeculi[26]). Dann das Laudamus te, benedicimus te . . ., und das Miserere eines Anonyms[27]).

Der Vergleich von Dufays Messen mit denen Ockeghems im Hinblick auf die Verwendung des Noemas läßt sowohl eine bedeutende Wandlung in der Art des allgemeinen musikalischen Ausdrucks erkennen als auch die Entwicklungsrichtung der Figur selbst. Das erste Stadium dieses Prozesses innerhalb der mehrstimmigen Musik zeigt uns das Noema noch sehr sprachnahe, das heißt, obwohl ein großer Teil der Wirkung durch die musikalischen Mittel des Gegensatzes in der Stimmenzahl und den Notenwerten erzielt wird, fällt noch ein anderer recht beträchtlicher Teil der Sprache zu. Ich will versuchen, mich genauer zu erklären. Der größte Teil der bisher betrachteten Noemen ist von den Komponisten ausdrücklich auf jedem einzelnen Akkord mit Fermaten versehen worden. An diesen Stellen kann also der Sänger frei die Länge der Notenwerte bestimmen oder mit anderen Worten, eine solche Stelle ist nicht in das durchgehende Zeitmaß der Komposition eingebaut. Wir sehen also, daß damit der Komponist zugunsten des Wortes auf eine Einheit nach musikalischen Prinzipen verzichtet. Daher wirken diese Noemen durch das plötzlich einsetzende sprachliche Übergewicht im musikalischen Rahmen sehr kraß. In der Folgezeit wird dieses Einmischen des Sprachlichen immer mehr in den Hintergrund gedrängt. Zunächst fallen allmählich die Fermaten weg, und der Sprachrhythmus wird in den Grundrhythmus der Komposition eingeordnet, die sprachlichen Längen, gleich zwei Kürzen, werden in musikalische Längen umgestaltet, das heißt, eine Länge kann in drei oder mehr kleinere Einheiten zerfallen. Was durch diese Angleichung des Sprachlichen an das Musikalische an Ausdruckskraft verlorengeht, wird auf der anderen Seite durch neue harmonisch-klangliche Effekte musikalisch ersetzt. Das typische Beispiel für den Verlauf dieser Entwicklung findet sich in dem Gloria der Messe Au travail suis Ockeghems bei den Worten Suscipe depre-

[21]) S. 7/9.
[22]) S. 12.
[23]) S. 13.
[24]) s. a. S. 24, 31, 44, 57.
[25]) S. 45.
[26]) S. 39, 61.
[27]) S. 83 f.

cationem[28]). Zu beachten ist hierbei die rhythmische Einordnung (in Ganzen: Sus - ci - pe - de - pre - ca - ti - o - nem) 3 1 2 3 1 1 1 2 1 der beiden Worte, dann das Harmonische (das Suscipe ruht auf einem d-moll- und das Deprecationem, bis auf den Schluß, auf einem a-moll-Akkord) und schließlich die Funktion des Cantus-firmus'. Damit wird eine Frage berührt, die für die Geschichte des musikalischen Stilwandels von großer Wichtigkeit ist. In dem letzten angeführten Beispiel des Ockeghem ist die melodische Selbständigkeit der Einzelstimme zugunsten des Gesamtzusammenklanges aufgegeben. (Wir werden später noch Beispiele finden, in denen innerhalb des Noemas auf lange Strecken hin jede Stimme auf einem Tone liegen bleibt.) Es ist also der Noemawirkung das Cantus-firmus-Prinzip geopfert worden, und man kann sagen, daß das Noema das erste das Cantus-firmus-Prinzip zersetzende Element gewesen ist. Das eine kommt von der Sprache her, das andere ist typisch musikalische Formung, und beide stoßen im Noema zusammen. Wir werden sehen, daß der Kampf zugunsten des Noemas ausfällt. Das Neue siegt über den Traditionalismus und das im modernen Sinne Ausdruckshafte über das Konstruktive. An die Stelle der rein konstruktiven Formungsprinzipe treten die mehr oder weniger affektverbundenen, die in der Lehre von den musikalischen Figuren schließlich ihre theoretische Formulierung erfahren haben.

Die Messen Ockeghems weisen noch eine ganze Anzahl Noemen auf: Im Gloria der oben genannten Messe beim Christusnamen (S. 33), dann an der Stelle Cuius regni non erit (36) und den beiden Osanna in excelsius (39/40), in der Missa cuiusvis toni: Et homo factus est (49), et iterum venturus est (50) und qui tollis peccata mundi (56). Wenn man auch nicht sagen kann, daß Ockeghem regelmäßig an bestimmten Stellen der Messe das Noema einführt, so pflegt er doch wenigstens gewisse Worte ziemlich regelmäßig durch homophone Schreibweise wiederzugeben. Ich erinnere z. B. an das Suscipe deprecationem der drei Messen Au travail (S. 32), Ecce Ancilla (84) und Cuiusvis toni (46), dann an den Christusnamen (33, 47). Auffällig ist die Art, in der Ockeghem das Noema von dem vorhergehenden Teil der Komposition abhebt. In der Regel wird die vierstimmige Figur in Gegensatz gebracht zu vorhergehender Zweistimmigkeit[29]), eine Praxis, deren Ursprung aus der Aufführungspraxis des gregorianischen Chorals hergeleitet werden dürfte[30]).

Aus der gleichen Zeit etwa stammt die anonyme Missa Grune Linden[31]), bei der ich, bevor wir zu Obrecht kommen, auf das Noema bei den Worten Et homo factus est hinweise.

---

[28]) Publ. ält. Musik, Jg. I. Teil 2, 32.

[29]) s. S. 32, 33, 36, 39, 40, 49.

[30]) vgl. Ockeghem, Au travail, die Stelle: Adoramus te . . . S. 31 und Dufay, DTÖ XXXI, S. 81 f. und DTÖ VII, Facs. IX.

[31]) DTÖ XIX, S. 166.

In den Messen Obrechts spielt das Noema eine recht geringe Rolle. Die Missa Graecorum[32]) hat die Figur bei den Worten Propter magnam gloriam tuam, die Missa Fortuna[33]) bei den Worten Tu solus sanctus, die Missa Schon lief[34]) an der Stelle Tu solus altissimus, die Missa Caput[35]) bei den Worten Et incarnatus est und die Missa L'homme armé[36]) an den Stellen Et incarnatus est, ex Maria virgine.

Ich wies oben darauf hin, daß das Noema immer mehr von der ursprünglich stark betonten Sprachnähe abrückt und begründete diese Erscheinung mit dem Einbeziehen des Sprachrhythmus in den musikalischen Grundrhythmus. Bei Obrecht können wir nun einen weiteren Schritt in dieser Entwicklung beobachten. Er schwächt nämlich die deklamatorische Wirkung noch mehr ab, indem er eine Stimme des Noemas etwas früher einsetzen läßt, so daß sie sich gegen das Ganze verschiebt. Musikalisch bleibt so die Wirkung der Homophonie gegenüber der vorhergehenden Polyphonie erhalten, während die deklamatorische Wirkung durch die Verschiebung des Textes eingeschränkt wird, wobei vorausgesetzt ist, daß alle oder wenigstens einige Stimmen gesungen wurden. Über dieses Problem wird noch gesprochen werden.

Das Verhältnis der Cantus-firmus-Arbeit zum Noema erschöpft sich bei Obrecht in den beiden Möglichkeiten: Entweder bleibt der Tenor innerhalb des Noemas auf derselben Tonhöhe liegen und gibt so seine sonst bestimmende Rolle an die Oberstimme ab, oder er setzt an diesen Stellen ganz aus. Auch diese letzte Tatsache ist recht aufschlußreich, denn sie ist die notwendige Folge der Erkenntnis, daß innerhalb des Noemas ja das alte konstruktive Prinzip des Cantus-firmus' überflüssig ist, an dessen Stelle teils die Sprachrhythmik und teils eine Ordnung der harmonischen Zusammenklänge als Gestaltungselemente treten. Man muß sich auch darüber klar werden, daß mit der Einführung des Noemas eine Veränderung des Hörens verbunden ist. Beim polyphonen Zusammenklang gleichartiger Stimmen wird die Aufmerksamkeit des Hörers nicht notwendig auf eine bestimmte Stimme konzentriert. Nehmen wir also an, daß in einer Komposition Obrechts etwa alle Stimmen in gleicher Besetzung vokal ausgeführt werden, so wird keine durch ihr besonderes Hervortreten die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Tritt nun ein Noema in diesen Zusammenhang, so bekommt, da die unteren Stimmen durch die klangliche Verschmelzung nicht mehr einzeln in ihrem Verlauf zu verfolgen sind, die Oberstimme, die jetzt ganz frei daliegt, erhöhten Eindruckswert. Nun läßt sich das oben erwähnte Aussetzen des Tenors, des Cantus-firmus', innerhalb der Noemen mit dieser letzten Tatsache in Verbindung bringen, eine Möglichkeit, die ich deshalb

[32]) Messen, I, S. 54.
[33]) Messen, I, S. 98/99.
[34]) Messen, IV, S. 142.
[35]) Messen, IV, S. 217.
[36]) Messen, V, S. 71.

hier hervorhebe, weil sich daraus bezüglich der Aufführungspraxis neue Anknüpfungspunkte ergeben können, deren nähere Untersuchung aber den Rahmen der vorliegenden Arbeit überschreiten würde.

Im Gegensatz zu den Messen kann man in den Motetten Obrechts eine ganze Reihe sehr wirkungsvoller Noemen aufzählen. Da ich das Typische der Obrechtschen Noemen schon zusammenfassend besprochen habe, erübrigt es sich, bei der folgenden Zusammenstellung noch einmal auf jede einzelne Stelle einzugehen. Folgende Noemen finden sich in dem Motettenband der Gesamtausgabe: Esto refugium pauperum in tribulatione quia tu solus laborem et dolorem consideras. Media vita in morte sumus. Quem quaerimus adjutorem, nisi te, Domine? (S. 19 f.), Alleluja, noe (25), Crucis longum latum, sublime profundum sanctis propalatum (34), Tabula suprema (41), O crux, lignum triumphale (43), In canticis et medulationibus (49), Ut laudarent nomen Domini . . . Psallamus igitur singuli. Sunt oculi tui Domine . . . et exaudies deprecationem populi tui (53 f.), Et nomen Domini invocantes exaltaverunt templum sanctum Domino paratum in gloria (61 f.), Illic sedimus et flevimus (99), Quomodo cantabimus canticum Domini (101), In tympano et choro, in chordis et organo, in cymbalis bene sonantibus, in cymbalis jubilationis (106 f.), Esto nobis, quaesumus, Tutum adjuvamen (118), Censeat ipse malus . . . nostris peccatis (112 f.), Ergo omnis populus nunc cum iubilo moduletur et Domino laudes eximias (125), Das lezte „In tentationem" und Sed libera nos a molo (135). — Diese letzte Stelle führt uns schon wieder einen Schritt weiter. Das Noema wird, wenn auch nur ähnlich, wiederholt. Es ist deshalb keine Analepsis. Nichtsdestoweniger sieht man aber deutlich, wie die Figur an Bedeutung gewinnt, und wie sich aus der ursprünglichen Form neue Abarten zu entwickeln beginnen. Alles dieses wird uns die Untersuchung der Werke Josquins ganz klar vor Augen führen. Indem wir uns zu diesem wenden, machen wir den ersten Schritt in jenen Zeitraum musikalischen Schaffens, den die Burmeistersche Lehre von den musikalischen Figuren als Formungsprinzip umspannt. Josquin ist eine so überragende genialschöpferische Persönlichkeit, daß die sonst gleichmäßig und ruhig verlaufende Musikentwicklung durch sein Auftreten plötzlich in ihrem Laufe um ein Beträchtliches beschleunigt zu werden scheint. Zu dieser Feststellung zwingt uns auch der Hinblick auf die gleichzeitige Entwicklung des Noemas. Josquin ist nämlich der Erste, der aus dem Noema die Analepsis und die Mimesis ableitet und in größerem Umfange, schon nach den bisher veröffentlichten Neuausgaben, anwendet. Damit hat er der Musik ein paar formale Elemente gegeben, die in der Folgezeit von immer zunehmender Wichtigkeit werden sollten.

Ein typisches Beispiel Josquins für das Noema ist die berühmte Stelle aus der Pange-lingua-Messe bei den Worten Suscipe depre-

cationem mit den leeren Quinten c g bei Suscipe[37]). Die Statistik der Noemen in den Messen Josquins hat ergeben, daß dieser das Suscipe vor allen anderen Stellen der Messe hervorzuheben pflegt[38]). Charakteristisch für Josquins Verwendung des Noemas ist aber die Vermeidung von zu starken Kontrasten. Neben den ausgesprochenen Noemen bedient er sich noch an den üblichen besonders hervorzuhebenden Stellen der Messe einer akkordischen Schreibweise, deren Zugehörigkeit zum Noemaprinzip zwar deutlich erkennbar ist, deren Wucht und Eindringlichkeit des von allen Stimmen betonten Rhythmus' durch die Verschiebung einer Stimme aber, wie schon bei Obrecht, gemindert wird. Die Pange-lingua-Messe macht davon unter den bisher veröffentlichten Messen eine Ausnahme. Nirgends wird das Noema so betont angewendet wie an der Stelle Et incarnatus . . . factus est[39]). Eine Gegenüberstellung der reinen Noemen und der „gemilderten" möge Josquins Verhältnis zu dieser Ausdrucksart veranschaulichen:

Ges.-Ausg. Messen:

	S.		S.
adoramus te	(4)	qui tollis pecc.	(7)
qui tollis	(61)	et inc. e. d. sp. s.	(13)
suscipe	(86)	adoramus te	(37)
passus et sepult. e.	(91)	et homo factus est	(43)
suscipe	(113)	et conglorificatur	(46)
in gloria	(115)	miserere nobis	(85)
		benedicimus te	(111)
		miserere	(113)

Seit Josquin trifft man hin und wieder auf eine andere Art, das Kraßsprachliche im Noema etwas abzuschwächen, indem nämlich eine Stimme Durchgänge oder Vorhalte bekommt und gleichsam die einzelnen Teile der Figur musikalisch miteinander verbindet. Ein Beispiel dafür bietet uns die Stelle O mater dei, momento mei[40]). Reine Noemen und solche mit Silbenverschiebung enthalten die Stellen: Conditor alma siderum, Passionis tuae, Salvator nos inebria, Ac etiam dare velis[41]). In der Reihe der bisher veröffentlichten Motetten Josquins interessieren uns besonders die zuerst in den von Petrucci 1503 gedruckten Motetti de passione, de cruce, de sacramento, de beata virgine et huiusmodi „B" veröffentlichten O Domine, Qui velatus, Tu solus[42]). Hier bedient sich Josquin der homophonen Schreibweise in solchem Maße, daß es gewagt erscheinen möchte,

[37]) Ambros, Gesch. d. Mus. V, S. 90.

[38]) s. Messenband der Ges.-Ausg. La sol fa re mi (S. 39), Fortuna desperata (86), L'homme armé (113). In der Missa L'homme armé super voces mus. (7) steht zwar kein Noema, aber die Stimmen bleiben auf einem Akkord liegen. Ähnlich ist es in der Missa gaudeamus (61).

[39]) Ambros, l. c. V, S. 100.

[40]) Ges.-Ausg. Mot. I, S. 4, 11.

[41]) ib. I, S. 23.

[42]) ib. I, S. 35, 41, 56.

von Noemen zu sprechen, und doch hebt er auch in diesem Zusammenhang gewisse Stellen hervor, sei es durch Dehnungen oder durch Pausen, durch Vermehrung der Stimmenzahl oder Veränderung des Rhythmus': O Domine (S. 35, 36, 37, 38), Ut valeamus requie (43), Tu solus, tu solus creator, tu solus redemptor (56), Jesu Christe, Rex benigne (57), O rex regum, In aeternum (58).

Wir besitzen übrigens ein Urteil über die Wirkung der Noemen in der Motette Planxit autem David (95) von Glarean[43]): „Doch jene bedenken nicht, daß in diesem Gesang das für einen Trauernden Passende durchgeführt ist, der oft im Anfang auszurufen, dann allmählich zu stummer Klage sich wendend leise mit sich zu sprechen und nach und nach zusammenzusinken, bisweilen, wenn das Gefühl von neuem ausbricht, die Stimme wieder zu erheben und ein Geschrei auszustoßen pflegt, was wir alles in diesem Gesang aufs schönste beachtet sehen . . ." Gemeint sind offenbar die Stellen: Considera (S. 95), Nolite (97), Ne forte laetentur (97), Nec ros, nec pluvia (98), Abjectus est (99), In morte quoque (101), Filiae Israel (101), Doleo super te (103), Quomodo ceciderunt (104). — Damit können wir die Reihe der Noemenbeispiele bei Josquin beschließen und uns der Mimesis und Analepsis in seinen Werken zuwenden. Beachtenswert ist die Tatsache, daß diese beiden Figuren weder in den Messen noch in den Motetten Josquins Anwendung fanden, sondern allein in den weltlichen Werken. Wir werden uns weiter unten noch mit den sich daraus ergebenden Fragen zu beschäftigen haben. — Während die Analepsis bei Josquin nur zweimal vertreten ist: Brief mes jours deffiner[44]) und Ou mort est a demy[45]), gibt es eine ganze Anzahl Beispiele für die Mimesis: Tout plaisir doncqs ie veulx habandonner plus nulx soulas ie ne requirs donner (S. 12), Mon cueur, mon corps, mon bien, mon ame (41), Dessoulz la boudinette (36), De toutes mes douleurs (37), Paine douloureuse (63). Es scheint mir allerdings gewagt, das Letzte als eine Mimesis zu bezeichnen. Denn obwohl die von den beiden Oberstimmen vorgetragene Phrase von den beiden unteren wiederholt wird, so leuchtet doch durch den verfrühten Einsatz der Letzteren das Prinzip der Imitation zu stark hindurch, um noch als Mimesis angesprochen werden zu können. Hieraus ist ersichtlich, daß die harmonischen Figuren beginnen, eine Verbindung mit der Polyphonie einzugehen. Zweifellos ist der Ursprung der Analepsis und Mimesis im Noema zu suchen, aber nicht etwa in dem Noema eines Dufay oder Binchois, das sich durch seine Sprachnähe aus dem musikalischen Zusammenhang abhebt, sondern in einem Noema, das durch seine häufige Anwendung eine Rolle spielt als die reinste Form des musikalischen Gegenprinzips zur Polyphonie. Damit ist nicht gesagt, daß das Wort im Noema seine Bedeutung verliert, nein, die Musik verändert in

[43]) Dodekach. herausgeg. v. Bohn, S. 327.
[44]) G.-A. Weltl. Werke, S. 63.
[45]) ib. S. 80.

ihm ihre Stellung zum Wort. Das ursprüngliche Noema ist nichts anderes als ein gesungenes Wort, das heißt, das Wort wirkt als solches. Etwa seit Josquin aber beginnt die Musik etwas zu „bedeuten". So tritt jetzt innerhalb der Figur zu der rein sprachlichen Wirkung die musikalische Ausdeutung, die Musik will selbst Sprache sein. Dadurch, daß der Bedeutungswandel der Musik aber von dieser ausgeht, ergibt sich die oben erwähnte Divergenz zwischen dem Musiksprachlichen und dem Rethorischsprachlichen, zwischen der Lehre von den musikalischen und der von den poetischen Figuren.

An dieser Stelle mag noch auf ein besonderes Problem hingewiesen werden, nämlich auf die Bedeutung des Noemas im deutschen Strophenlied. Die Komponisten des Oeglinschen Liederbuches (1512)[46]) haben sich trotz der Strophenlieder nicht abhalten lassen, eine ganze Anzahl sehr ausdrucksvoller Noemen in ihre Lieder aufzunehmen. Man kann meistens deutlich sehen, daß die Komposition zur ersten Strophe verfaßt ist (S. 9: Der arme Mann, S. 41: Meins Herzens Grund, S. 50: Friedliches Weib). Auffallend ist der Gebrauch des Noemas am Anfang des Abgesanges bei vielen Liedern (S. 11, 16, 19, 27, 43). Daß diese Noemen als Ausdrucksfiguren zu gelten haben und nicht etwa dazu dienen, den dritten Teil des Liedes, den Abgesang, besonders abzuheben, sondern daß sie vielmehr in enger Beziehung zum Wort stehen, zeigen uns Intabulierungen dieser Lieder, wie z. B. Buchners Intabulierung von Mein einigs A[47]), wo er die im Lied durch das Noema dargestellten Worte Mein zuversicht durch Umspielungen mit den üblichen Diminutionsformeln verdeckt. Ähnlich wie im Oeglinschen Liederbuch liegen die Verhältnisse im Liederbuch des Heinrich Finck (1536)[48]). Hier brauche ich nur an die beiden Noemen On alle maß (S. 12) und Ach herzigs Herz (S. 21 f.) zu erinnern. Obwohl nun die homophone Schreibweise immer mehr im deutschen Lied Anwendung fand, kann man verfolgen, wie man sich vor Eintönigkeit schützte, indem man anfing, Stimmgruppen gegenüberzustellen, und zwar gewöhnlich Zweistimmigkeit gegen Vier- oder Mehrstimmigkeit, mitunter aber auch Einstimmigkeit gegen Vierstimmigkeit (Forster, Eitner Bd. XXIX, S. 91). Auf diese Weise bestand selbst in den homophonen Liedern der Forsterschen Sammlung von 1540 noch die Möglichkeit, das Noema anzuwenden. Dazu kommt noch der Gebrauch von Taktwechsel für die Figur oder Verlängerung der Grundwerte. Ich greife eine Anzahl als Beispiele heraus: Der Wirt der will uns borgen (S. 8), Ist wahr mein lieber Hans (19), Hastus wild? (20/21), Treib einher, brauns meydlein (22), Sie liebet mir ganz inniglich (25), Kombt herfür mit großem Schall (53).

Über die deutsche Liedproduktion nach Forster sind wir vorläufig noch wenig unterrichtet. Hier wird die Arbeit Osthoffs über

[46]) Eitner, Publ. d. Ges. f. Mus.-Forschg., Bd. IX.
[47]) Moser, Paul Hofhaimer, Anh. 66 ff.
[48]) Eitner, Publ., Bd. VIII.

das Lied des 16. Jahrhunderts erst Klarheit bringen. Eine neue Phase des deutschen Liedes beginnt dann gegen Ende des Jahrhunderts mit der Übernahme der Neapolitanen oder Welschen Villanellen im Norden. Der Bedeutendste ist hier wohl Regnart gewesen, dessen Villanellen von 1593 bei Eitner (XIX) herausgegeben sind. Hier tritt das Noema zurück zugunsten der Analepsis, vor allem aber, wie wir weiter unten noch sehen werden, der melodischen Figuren. Diese Musik ist überhaupt eine wahre Fundgrube für die musikalischen Figuren. Noemenbeispiele stehen an den Stellen: Wo du nicht bist (S. 15), Jetzt ists genug (61), und in der Bearbeitung von Lechner: Wo du nicht bist (65), Daß ir euch gegen mir (76). Beispiele für die Analepsis: Nun bin ich einmal frey (17), So böslich seind (22), Ich hab vermeint (24), Ey, das ich mich mit schame (32) und in der Lechnerschen Fassung zwei Beispiele für die Mimesis: So gibts nur noch zu schaffen (23), Daß wir uns recht in ehren (82).

Diese Abschweifung rechtfertigt sich durch die Absicht, einen zusammenfassenden Überblick über die jetzt erreichbare deutsche Liedliteratur des 16. Jahrhunderts[49]) zu geben.

Kehren wir zurück in den Anfang des Jahrhunderts zu Josquins Zeitgenossen Brumel und Stoltzer. In dem Credo der Missa de Dringh(i)s[50]) kann man schon nicht mehr von Noemen sprechen, da der ganze Satz aus durch Generalpausen getrennten Abschnitten besteht. Dagegen beweist die Missa IV vocum[51]), daß Brumel sehr geschickt mit dem Noema umzugehen versteht, indem er es entweder, wie Josquin, durch vorhergehende Zweistimmigkeit oder durch Generalpausen in seiner Wirkung verstärkt. Die typischen Stellen dieser Messe sind: Laudamus te, Benedicimus te, Adoramus te, Propter magnam gloriam, Suscipe deprecationem, Deus, pater omnipotens, Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. In der Missa de beata virgine[52]) ist Brumel dagegen sehr sparsam in der Anwendung der Figur. Er gebraucht sie an den Stellen: Deum de Deo, Lumen de lumine und Et incarnatus est de spiritu sancto.

Neben den Noemen in den Psalmen Stoltzers[53]) interessieren uns bei diesem die Analepsis[54]) bei den Worten: Laudate eum omnes gentes und die Mimesis (ich sehe sie trotz der Stimmtausches als solche an) an der Stelle: Exquisivi Dominum[55]). Die angeführte Analepsis gibt uns zu verschiedenen Betrachtungen Anlaß. Sie ist nämlich eine genaue Nachbildung der rhetorischen Epizeuxis[56]) Laudate

[49]) Ein Verzeichnis der Neudrucke deutscher Liederbücher gibt Schering in seiner „Aufführungspraxis", S. 86.
[50]) Forkel, Denkmälerband (im Besitz d. Berl. Staatsbibl.), S. 201 f.
[51]) Maldeghem, Trésor mus. 1874, S. 35.
[52]) Expert, Maître. mus. VIII, S. 35/37.
[53]) DDT, 1931, S. 81, 83.
[54]) ib., S. 103.
[55]) ib., S. 79.
[56]) s. Kehrein, Beispielsammlung . . ., S. 7 (Heilig, heilig, heilig bist du Gott der Grüfte).

eum, laudate eum (omnes gentes). Das Wort Nachbildung könnte aber hier leicht irreführen. Man muß sich nämlich folgendes vor Augen halten. Obwohl diese Redefiguren lange bekannt und in der Sprache angewendet waren, hat man sie doch stets bei der Verbindung mit der Musik im Text vermieden. Unsere Frage muß daher zunächst lauten: Wie kommt es, daß man jetzt diesen Text figürlich gestaltet? Weil die Musik auf eine neue Basis gehoben wurde, weil sie das Ausdruckshafte, das „Bedeuten-wollen" und das „Darstellen" der Affekte als ihr Ziel hinstellte und dieses wiederum auf das musikalisch-formale Gestalten einwirkte. Nur in Verbindung mit solcher Musik hat es Sinn, den Text figürlich vorzutragen. So scheint es mir gewagt, von einer allgemeinen Beeinflussung der Musik von Seiten des Textes zu sprechen. Sprachlicher und musikalischer Ausdruckswillen gehen in dieser Vokalmusik parallel, der Komponist konzipiert musikalisch-figürlich und formt sich dementsprechend seinen Text. Das verbindende Glied zwischen Text und Musik ist der ihnen übergeordnete Affekt, der sowohl das Musikalische als auch das Textliche, aber jedes nach seinen Möglichkeiten, hinsichtlich der Gestaltungsprinzipe beeinflußt. Aus dieser Situation der Parallelität heraus entwickelte sich dann auch für Wiederholungen allmählich das Gesetz der Zuordnung gleichen Textes zu gleicher Musik.

Eine sehr große Rolle spielt das Noema in Heinrich Isaacs Werken[57]). Der Sinn des Isaacschen Noemas erhellt besonders aus der Anwendung in der Maximilians-Motette[58]), den Trauermotetten auf Lorenzo[59]) und den Huldigungsmotetten Imperii proceres und Sancti spiritus[60]). In der ersteren z. B. hebt er die Hauptstellen durch das Noema hervor: Pro Caesare, Restituat, Austriacae, Praesul, Praecipuum. Wichtig ist, daß hier wie auch in vielen anderen Motetten im Noema der Cantus-firmus auf einer langen Note liegen bleibt. Ganz besonders häufig trifft man das Noema in Isaacs Italienischen Liedern[61]). Die einzelnen Perioden fangen im Noema an (S. 37) und kadenzieren mit Fermaten auf dem letzten Wort oder Silbe, teilweise schließen sie aber auch ohne diese Figuration mit einer Fermate. Diese Lieder fanden ihre Vorbilder in den Canti carnascialeschi, in den Frottolen und Strambotti, eine Feststellung, die für uns von besonderer Wichtigkeit ist, weil sie uns den Weg zeigt zu der Quelle, die der musikalischen Produktion um 1500 in reichem Maße neue Kräfte zugeführt hat.

---

[57]) Diese Tatsache ist in formpsychologischer Hinsicht außerordentlich interessant, und wenn es das Ziel der vorliegenden Arbeit nicht verhindert hätte, so hätte ich den Versuch gemacht, mit Hilfe der musikalischen Figuren eine Spezialstudie über italienisches und deutsches Formgefühl in den Werken Isaacs einzuschalten.

[58]) DTÖ XVI, S. 208 ff.

[59]) DTÖ XIV, S. 45 ff., 49 ff.

[60]) DTÖ XIV, S. 53 ff., 57 ff.

[61]) DTÖ XIV, S. 35 ff.

Bei Isaac, vor allem im Chorale Constantinum, läßt sich noch eine Bemerkung über das Verhältnis des Komponisten zu seinem Text machen. Isaac gebraucht das Noema nur an den Höhepunkten, und er versteht es, durch harmonisch-klangliche oder rhythmische Mittel, am meisten aber durch eine vorhergehende Generalpause, die Figur zu sehr hoher Wirkungskraft zu bringen. Die Höhepunkte bestimmt aber, so scheint es mir, nicht der Text, sondern die Musik, das heißt der Komponist. Wenn man nämlich den Text allein betrachtet, so möchte man mitunter den Höhepunkt an andere Stellen verlegen. Es zeigt sich also auch an dieser Tatsache, daß der Musiker von sich aus den Text neu gestaltet, ganz abgesehen von den oben schon erwähnten vom Komponisten vorgenommenen Textwiederholungen. So betont Isaac z. B. im Introitus des ersten Sonntags nach Pfingsten[62]) das „tua" und gibt damit dem Text eine neue, persönliche Nuance. (Auf d e i n Mitleid habe ich gehofft, Herr!) Eine ganze Reihe Noemen läßt sich nun aus dem Chorale Constantinum aufzählen: Et psallam nomini (S. 27), Omnibus diebus (42), Et immolabo in tabernaculis (47), Plaudite (48), In civitate Dei (53), Deprecationem (61), Inimici (67), Concupiscit et deficit anima mea (78, ist zwar kein reines Noema, aber als harmonische Darstellung des Deficit charakteristisch). Peccavimus (103), Adjuva me (111), Super uno peccatore (115), In tribulatione (149), Secundum iniquitates (172), Vultum tuum, Domine (255). Auch aus dem zweiten Teil läßt sich noch eine Anzahl Noemen anführen[63]). In Isaacs Messe super O praeclara[64]) tritt das Noema ziemlich zurück. Nur die beiden Stellen: Et in terra pax und Et vitam venturi saeculi (S. 242) sind reine Noemen, und auch Qui tollis peccata (233) kann zu dieser Figur gerechnet werden.

Das über Isaac Gesagte berechtigt uns schon, diesen neben Josquin als den Hauptträger der neuen Musikanschauung am Anfang des 16. Jahrhunderts anzusehen, und es scheint mir gerechtfertigt zu sein, von Isaac als einem Hauptvertreter der „Deutschen Renaissance" auf musikalischem Gebiet zu sprechen, wobei die Parallelität zur Geisteshaltung Albrecht Dürers nicht zu übersehen ist.

In der Generation des Josquin hat man bisher Gombert hervorgehoben, und zwar in Anlehnung an H. Finck, der 1556 über ihn sagt: Is enim vitat pausas, et illius compositio est plena cum concordantiarum tum fugarum . . .[65]). Zu den Concordantiae zählen als die ausdrucksvollsten die Noemen. Sehen wir uns aber die wenigen bisher veröffentlichten Werke Gomberts auf das Vorkommen dieser Figur an, so ergibt sich, daß weder im Ave Maria[66]) noch im Pater noster

[62]) DTÖ V, S. 19.
[63]) DTÖ XVI, S. 6, 7, 19, 21, 23, 25, 35, 52, 63, 90, 103, 109, 112, 153, 164, 165, 176.
[64]) Forkel, Denkmälerband, S. 231.
[65]) s. Bernet-Kempers, Clemens non Papa, S. 31 f., vgl. a. Ambros, Gesch. d. Mus. III, S. 299 (Die Übersetzung ist anfechtbar.)
[66]) Maldeghem, Trés. Mus. 1884, S. 15.

und im Ave sanctissima (S. 18) Noemen zu finden sind, in der Antiphon Salve aber sogar vier verschiedene Texte gleichzeitig gesungen werden. Auch das Super flumina[67]) ist durchimitiert und hat kein Noema. Der 93. Psalm[68]) enthält eine Noema bei den Worten Redde retributionem, Sed reddet illis und zwei Noemen bei den Worten Intellegite, intellegite. Es ist aber bezeichnend, daß Gombert hier keine Analepsis anwendet, was bei der Wortwiederholung in dieser Zeit schon naheliegend gewesen wäre. Hiernach überrascht es, in dem 1520 datierten Ave Maria[69]) (sieben Jahre bevor Willaert nach Venedig kam!) Doppelchörigkeit mit einer Anadiplosis bei den Worten Domine tecum anzutreffen. So verhindert also der gegenwärtige Stand der Veröffentlichungen Gombertscher Werke ein abschließendes Urteil. Es fehlt eine Monographie, die uns Näheres mitteilt über die Rolle des „Excellentissimi et Inventione in hac arte facile principis", wie es auf der ersten Ausgabe seiner Motetten heißt.

Auch Senfl bedient sich nur selten des Noemas trotz häufiger Anwendung der homophonen Schreibweise. Dadurch erhalten naturgemäß die wenigen Noemen erhöhte Wirkung, und sie stehen an ganz exponierten Stellen: Ecce sic benedicatur homo[70]), Benedicat tibi Dominus ex Syon (128), Quid facimus (141), Caiphas nomine (144), Vos nescitis quicquam (145), Ab illo ergo die (147). Ähnlich ist es bei P. de la Rue, der von Finck in einem Atemzug mit Obrecht genannt wird. Das beste Beispiel für das Noema enthält das O salutaris hostia[71]) bei den Worten Quae coeli pandis ostium. Zwei andere Noemen stehen an den Stellen: Et respondit mihi und nunziate dilecto meo[72]). Die Missa Ave Maria[73]) von 1516 weist keine Noemen auf.

Aus der Zeit zwischen Josquin und Isaac einerseits und Lasso und Palestrina andererseits muß aber hier noch ein Name genannt werden, nämlich Willaert. Auch von ihm ist wenig veröffentlicht, und wir müssen uns heute bei ihm, dem legendären aber nicht tatsächlichen Erfinder der Doppelchörigkeit, für die wir in dem Magnificat und in den Psalmen IV und XXX[74]) charakteristische Vertreter besitzen, in den nichtdoppelchörigen Werken mit einer einzigen Mimesis begnügen, und zwar in seiner Messe Super Benedicta[75]) bei den Worten Cum sancto spiritu (S. 11). Eine Anadiplosis steht im Psalm LXII[76]) bei den Worten: Sicut adipe et pinguedine. Die Messe ist ganz niederländisch gehalten und homophone Stellen sind sehr

[67]) Oxf. history of music, II, S. 267.
[68]) Commer, Collectio op. mus. VIII, S. 35, 37, 39.
[69]) Maldeghem, l. c. 1880, S. 49 f.
[70]) DDT, 1903, S. 127.
[71]) Ambros, l. c. V, S. 144.
[72]) Maldeghem, l. c. 1882, S. 20/21.
[73]) Expert, l. c. VIII, S. 77 ff.
[74]) Commer, Collectio II, S. 47 ff.
[75]) Herausg. v. Ant. Averkamp, 1915.
[76]) Commer, l. c. I, S. 81.

selten. Auffällig ist die Wiedergabe von: Confiteor unum baptisma in remissionem, wo die Verschiedenheit des Textes in den beiden wiederholten Abschnitten (wenn sie ursprünglich ist!) die Bezeichnung Mimesis verbietet. Daneben kann ich noch zwei Noemen in dem Madrigal Sasso[77]) bei den Worten: Infinita bellezza e poca fede und in dem Pater noster[78]) bei den Worten Sed libera nos a malo nachweisen. Nach diesen wenigen Beispielen läßt sich natürlich nichts Grundlegendes über Willaerts Einstellung zu Noema und Mimesis sagen, und auch die Arbeit von Hertzmann[79]) gibt auf die hier behandelten Spezialfragen keine Antwort.

Aus derselben Zeit (1539) stammen die von F. Blume im V. Heft des Chorwerks herausgegebenen Madrigale Archadelts mit einer Reihe von Beispielen für die Analepsis und Mimesis: Ma struggendomi torno (17), Gurdat'il mio che in voi chiuso tenete (18) und für die Mimesis: Che sete car'al mio sol (19).

Indem wir uns jetzt zu Lasso wenden, treten wir in das letzte Entwicklungsstadium der musikalischen Figuren im 16. Jahrhundert ein. Es ist jene Zeit, in der die Musik im Hinblick auf ihre Formung nur noch von der musikalischen Figurenlehre aus analytisch erfaßt werden kann, mit anderen Worten, der sich im Anfang des Jahrhunderts allmählich vollziehende Prozeß des allgemeinen musikalischen Bedeutungswandels hat jetzt alle Teile durchdrungen. Aus dem Kampf gegen den Traditionalismus ist eine Musik als Sieger hervorgegangen, deren Ziel kein anderes ist als musiksprachlicher Ausdruck. Die Entwicklung der späteren Instrumentalmusik und der Oper ist nur ein Zweig eines Stammes, der in dieser neuen Musikanschauung wurzelt.

Verfolgen wir zuerst das Noema in Lassos Messen. Es ist auffällig, daß diese Figur, die zu den von Lasso bevorzugten gehört, in den Messen eine ganz verschwindende Rolle spielt. Die Glorias haben überhaupt kein Noema zu verzeichnen, sie werden meist syllabisch heruntergesungen. Im Credo wird die Stelle Resurrectionem mortuorum dreimal hervorgehoben[80]), dann auch Qui tollis[81]), Et incarnatus est[82]) und Et iterum venturus est[83]). Die Hintergründe für diese Eigentümlichkeit können verschiedenster Art sein. Jedenfalls dürften hier auch wertvolle Anknüpfungspunkte zu finden sein zur Aufdeckung des Wesensunterschiedes zu Palestrina. Aus der

---

[77]) Maldeghem, l. c. 1877, S. 43.
[78]) Ambros, l. c. V, S. 545.
[79]) Hertzmann, A. Will. in d. weltl. Vokalmus. s. Zeit, 1931.
[80]) Missa: Bella Amfitritt'altera, Commer, Musica sacra, I, S. 19
: Deus in adiutorium, „ , „ „ , I, 88
: Beatus qui intelligit, „ , „ „ , IV, 61
[81]) Missa: Beatus qui i., Commer, Musica sacra, IV, 64
[82]) Missa: Amor coeli, Commer, Musica sacra, I, 33.
Missa: Certa fortiter, Commer, Musica sacra, I, 53.
[83]) Missa: Certa f., Commer, Musica sacra, I, 55.

großen Reihe der Noemen in den Motetten soll nur eine beschränkte Anzahl herausgegriffen werden. Die beliebteste Art, das Noema eindrucksvoll aus dem Zusammenhang hervorstechen zu lassen, ist die Verbindung der Figur mit einem Rhythmuswechsel, wie an den Stellen: Ante Luciferum genitum[84]) (S. 92), Quasi plantatio rosa in Jericho (94), In plateis sicut cinamonum et balsamum aromatizans odorem (95), Vinae florentes (98), Idolorum servitus (115). Der Gebrauch des Taktwechsels zur Erzielung der typischen Noemawirkung ist die Folge der starken Durchsetzung der Polyphonie mit homophonen Elementen. Es gibt aber für Lasso noch eine andere Möglichkeit, selbst im homophonen Zusammenhang die Wirkung zu erzielen, nämlich den Wechsel der Takteinheit; wenn also z. B. die Maßeinheit der Brevis an die Stelle der vorhergehenden Semibreviseinheit tritt oder umgekehrt. Die dritte Möglichkeit ist die Einschaltung einer Generalpause vor der Figur. Eine Reihe willkürlich herausgegriffener Beispiele wird uns alle Möglichkeiten veranschaulichen: In cythara in psalterio[85]) (S. 3), Et placatus factus est Dominus (24), Exaudi orationem (37), Clamabunt et enim hymnum dicent (44), Desiderium peccatorum peribit (56), Exaudivit deprecationem meam (72), Potatores nequeunt (100), Ad tales Thalamos (104), Sunt impleta quae praedixit Gabriel (149), Et onorati estis[86]) (53), Existimabamus insaniam (65), In gloria patris sui (73/74), Et videas bona Jerusalem (140), Et videas filios filiorum tuorum (141), Omnia per ipsum facta sunt[87]) (10), In mundo erat et mundus per ipsum factus est (15). Bisweilen liebt es Lasso, das Noema nicht in allen Stimmen so singen zu lassen, daß die einzelnen Textsilben der Stimmen übereinanderstehen, sondern indem er eine Stimme, wie wir es auch schon früher gesehen haben, etwas vorweggehen läßt, z. B.: Agimus tibi[88]) (100), Per omnia saecula (99), Congregamini (31), Alma redemptoris (102), Ave regina coelorum (104), Miserere[89]) (1). Auch das Umgekehrte, das Nachschlagen einer Stimme kommt vor: Ecce ancilla Domini[90]) (23), Et vidi, quod . . . (107), Cecidi propter[91]) (21). Ich zähle jetzt noch einige Noemen aus den Madrigalen auf. In den weltlichen Werken ist die Figur in ihrer reinen Form ziemlich selten, dagegen gibt es dort eine große Zahl noemenartiger Gebilde, bei denen meist eine Stimme gegen die drei oder vier übrigen verschoben ist, deren Faktur und Wirkung aber die Herkunft vom Noema noch deutlich erkennen läßt. Das ist nicht bedeutungslos, sondern zeugt von der Wirkungskraft der Figur auf die damaligen Hörer, einer Wirkungs-

[84]) Ges.-Ausg. I.
[85]) Ges.-Ausg. III.
[86]) Ges.-Ausg. VII.
[87]) Ges.-Ausg. XV.
[88]) Ges.-Ausg. V.
[89]) Ges.-Ausg. VII.
[90]) Ges.-Ausg. VII.
[91]) Ges.-Ausg. IX.

kraft, die Lasso offenbar für das Madrigal ungeeignet fand, weil man in ihr anscheinend noch etwas von dem religiösen Unterton des Heiligenanrufes aus den Messen her spürte.

Ich greife die wichtigsten Stellen aus den Madrigalen heraus: Al mirar fiss' intenti[92]) (S. 61), Cosi mentre la forz' al voler manca (62), Ben mi credea passar mio tempo hormai (67), E veggiola passar si dolc' e ria (77), Spargo dagli occhi in lagrimoso fiume (123), Dolcissime Parole (128), Ha volt' in altra parte i suoi bei rai (128). Drei sehr gute Beispiele sind ferner: Giove ti presti securo il cammino[93]) (S. 21), Chi ti ama et adora (23), E' insieme[94]) (S. 16).

Die Regelmäßigkeit der Anwendung des Noemas beim Saecula saeculorum in den Motetten Lassos soll noch hervorgehoben werden[95]). Das letzte Beispiel ist schon eine Analepsis.

Die Analepsis in ganz reiner Form tritt bei Lasso der Anzahl nach weit hinter dem Noema zurück. Man darf daraus keine Schlüsse auf die Lassosche Kompositionsart ziehen, denn die Analepsis ist unter den vier noematischen Figuren im allgemeinen die zahlenmäßig am weitesten zurückstehende. Zu dem von Burmeister angeführten Beispiel: In universa terra (XVII, S. 42)[96]) füge ich noch hinzu: Tutti tornate (II, 92), Sancte Johannes (V, 153), In subitatione (VII, 63), Jubilate Deo (VII, 145), Qui non timet (XV, 42), Ob auch der esel gsessen wer (XVIII, 22). Ebenso wenig wie von dem Noema kann man von der Analepsis sagen, daß sie bei bestimmten Worten zwangsläufig stehen muß. Beide Figuren haben den allgemeinen Charakter des Ausrufes, der inhaltlich aber nur soweit gebunden ist, als er meistens die textlich-inhaltlichen Höhepunkte erfaßt. Zu den Ausrufen gehören natürlich auch die Anrufungen der Heiligen oder Imperative an die Gläubigen. (Jubilate Deo!) Ich will nun nicht etwa die Mimesis und die Anadiplosis in Gegensatz zu Noema und Analepsis setzen, auch hier kann man noch sehr oft den Anruf oder Ausruf erkennen, ich will nur darauf hinweisen, daß durch die Einführung des neuen musikalischen Elementes der Stimmengruppierung die Waage wiederum zu ungunsten des Textes ausgeschlagen ist. Es ist z. B. nicht bedeutungslos, daß gerade Palestrina der Mimesis in so starkem Maße den Vorzug erteilt. Lasso hat dieses Überwiegen des Musikalischen in der Mimesis wohl gespürt und hat einen Ausgleich geschaffen, indem er manchmal unmittelbar hinter der Figur alle Stimmen in einem Noema noch einmal zusammenfaßte, wie an den Stellen: Exapectare jugales (III, S. 124), Iam non sum dignus (VII, 25),

[92]) Madrigale, I.
[93]) Madrigale, IV.
[94]) Madrigale, V.
[95]) Ges.-Ausg. V, S. 101, 137, 138,
" IX, S. 165.
" XIII, S. 105.
[96]) Die römischen Ziffern bezeichnen die Bandnummer der G.-A.

Qua sacra prima Deo (XI, 2) oder er steigert die Mimesiswirkung durch Tonhöhenverschiebung. Diese Möglichkeit widerspricht ja durchaus nicht dem Wesen der Figur nach Burmeisters eigner Angabe (Aromatibus . . . V, 121). Auch der Stimmtausch ist ein beliebtes Mittel Lassos. Die Beispiele werden diese Möglichkeiten näher beleuchten: Cum pietate simus (V, 161), Ecce ancilla Domini (VII, 23), Jugum enim meum suave est (VII, 55), Misericordiam tuam (VII, 68), Tuos captivos redimens (XIII, 21), Sit nostra gloria (XIII, 24), In sempiterna saecula (XIII, 24), Huius mundi decus et gloria (XV, 44), Haec me consolata sunt (XVII, 33). Dazu noch einige Beispiele aus den Madrigalen: Per farmi hor piu che mai (I, 33), E i soavi sospir (I, 37), Che non arde e trema (I, 106), In solitarie piagge (II, 8), Lo spirto dalle belle membra sciolto (II, 20), Deh potess'io con voi (II, 37), La qual ben move frondi e fiori (II, 72), und schließlich noch einige Stellen aus den deutschen Liedern: Der richter lacht (XVIII, 22), Der esel dir nicht zahlen kan (XVIII, 23), So hat er nur ein ehrdrunck thon (XVIII, 23). Nicht zu übersehen ist: Genitum non factum consubstantialem Patri aus der Missa V ad imitat. Deus in adjutorium[97]). Es ist die einzige Stelle im Credo, die textlich wiederholt wird.

Bevor wir jetzt zur Aufzählung der letzten der vier Noemafiguren, der Anadiplosis, bei Lasso übergehen, muß noch einiges Diesbezügliche vorausgeschickt werden. Als eine doppelte Mimesis erstreckt sich diese Figur über eine ziemlich große Strecke innerhalb der Komposition, und die Gefahr liegt nahe, bei genauer Wiederholung der vier Teile, in die die Figur zerfällt, die Wirkungskraft stark herabzumindern. Dem beugt Lasso vor, indem er sich begnügt, die Grundgestalt der doppelten Mimesis erkennbar zu machen, im übrigen aber durch kleine Veränderungen die Aufmerksamkeit des Hörers immer von neuem fesselt. Auch die von Burmeister angeführten Beispiele sind nicht ganz rein, sie veranschaulichen aber das Prinzip der Figur sehr deutlich. Neben diesen Stellen weise ich noch hin auf: Hic fame pereo (VII, S. 29), In amaritudine (VII, 105), Cor eorum vanum est (XVII, 26). Der Vergleich der Texte an diesen Stellen läßt schließen, daß die Anadiplosis für Lasso nicht die allgemeine Bedeutung des Ausrufes, sondern eine speziellere des wehleidigen und bitteren Ausrufes gehabt haben mag. Diese Adjektive deuten allerdings nur ungefähr an, was man als gemeinsamen Nenner für Misericordia, Fame perire, Amaritude, Cor vanum und auch Surrexit in Worte fassen müßte.

Die Gegenüberstellung Lassos und Palestrinas hinsichtlich der vier besprochenen Figuren liefert neues Material zur Erkenntnis der nationalen und persönlichen Stilunterschiede beider Meister. Zunächst die Messen Palestrinas. Hier beginnt etwa von dem vierten Band Messen ab (1582) das Noema eine wichtige Rolle zu spielen, und zwar rein prozentual, nicht etwa durch eine durch besondere

[97]) Commer, Mus. sacra, I, S. 84.

Anwendung erzielte Ausdruckskraft. Der Stil Palestrinas ist an sich schon sehr homophon, und die große Zahl der Noemen steht damit im umgekehrten Verhältnis zu ihrer Wirkung. Ich sehe das aber nicht als eine Verwässerung des Prinzips an, sondern als eine Vermeidung krasser Gegensätze. So verschiebt sich im Gegensatz zu Lasso die Wirkung des Noemas ganz nach dem Klanglichen hin. Damit ist das Schlußglied in der Entwicklung dieser Figur innerhalb der Vokalmusik erreicht. — Zur Veranschaulichung greife ich nur ganz wenige Beispiele aus der großen Zahl heraus, wobei ich noch auf das Et incarnatus est aufmerksam machen möchte, das Palestrina fast immer mit einem Noema auszeichnet: O regem coeli, et incarnatus est (I, S. 41) [98]), Et incarnatus est (I, 65, II, 9, II, 30, II, 109, II, 139, III, 12, III, 37, IV, 6, IV, 70 u. a.), Ex Maria virgine (I, 65), Jesu Christe (26, II), Vivos et mortuos (II, 140), Et ascendit in coelum (II, 140), Et iterum venturus est (II, 140), Suscipe deprecationem (IV, 4).

Geringer an der Zahl und daher viel wirkungsvoller sind die reinen Noemen in den Motetten, z. B.: Ostende nobis Domine (II, S 48), Cur mihi non loqueris (III, 54), Et opretam mortis caligine (IV, 100), O mater, o dulcis, o pia (IV, 111).

Wie bei Lasso tritt auch bei Palestrina die Analepsis rein zahlenmäßig hinter den anderen Figuren zurück. Beide Meister erlauben sich bei dieser Figur Freiheiten, die sicher etwas verdecken sollen, was dem damaligen Ohr störend und unschön erschien. So setzt Palestrina an der Stelle: Adoramus te, glorificamus te[99]) bei der Wiederholung neue Stimmen hinzu, vertauscht die alten und versetzt sie auf andere Tonstufen. In der Missa Papae Marcelli[100]) kann man das Deprecationem nostram dem Klange nach als Analepsis bezeichnen, denn obwohl die Wiederholung von anderen Stimmen vorgetragen wird, so erklingt sie doch auf derselben Tonhöhe. Bei dieser Gelegenheit will ich noch das Adoramus te, glorificamus te[101]) erwähnen. Das Glorificamus wiederholt, um eine Quinte verschoben, die musikalische Phrase des Adoramus. Es ist also keine Analepsis wegen der Verschiedenheit des Textes. Ich nenne diese Stelle, um zu zeigen, daß sich Palestrina zugunsten des Klanges von dem Gesetz der Zugehörigkeit gleichen Textes zu gleicher Musik lossagt. Und dieses ist nicht der einzige Fall (s. Laudamus te, glorificamus te, V, S. 121, dass. II, 131).

Der grundlegende Unterschied zwischen Palestrina und Lasso ist aus der Verwendung der Mimesis zu entnehmen. Nicht die Messen, aber die Motetten lassen das Prinzip der Figur in einem solchen Maße durchleuchten, daß man daraus auf eine Verschiedenheit, ja sogar auf

---

[98]) Ges.-Ausg. Messen I. Bd.
[99]) Messen, VIII, S. 42.
[100]) Messen, II, S. 134.
[101]) Messen, V, S. 70.

einen Gegensatz der musikalischen Konzeption Palestrinas im Vergleich zu Lasso schließen kann. Palestrina, der sehr stark zum Klanglichen hinneigt, hat das Prinzip der Mimesis als Grundvorstellung bei der Konzeption und gestaltet von hier aus freier mit Imitationen und Veränderungen des Grundprinzips, während Lasso und die meisten seiner Zeitgenossen in den Mittelpunkt ihrer musikalischen Konzeption die Grundvorstellung der mehr oder weniger polyphonen Imitation als Ausgangspunkt stellen, so daß das Verhältnis zur Mimesis ein umgekehrtes ist im Vergleich zu Palestrina. Es ist auch bezeichnend, daß gerade die Missa Papae Marcelli durch ihre Häufung der Mimesis sehr stark aus dem Rahmen der übrigen Messen herausfällt (s. Miserere nobis, Cum sancto spiritu, In gloria und Et in unum Dominum, Mess. II, S. 134/37). Aus den anderen Messen sei erwähnt: Qui tollis peccata mundi (V, S. 111), Filium Dei unigenitum (VII, 94), Resurrectionem (X, 129), In gloria Dei Patris (XI, 87).

Wenn die Mimesis, wie ich es oben tat, als der Ausgangspunkt der musikalischen Konzeption in den Motetten Palestrinas betrachtet werden muß, so ergibt sich hieraus schon die Zwangsläufigkeit, durch immer neue Varianten, die aber das Grundprinzip der Figur noch erkennen lassen, die Gefahr der Eintönigkeit zu umgehen. Palestrina bedient sich zu diesem Zwecke hauptsächlich der Tonhöhenverschiebung, des Stimmtausches, des Harmonie- und auch des Taktwechsels, wie die folgenden Beispiele veranschaulichen: Largitus est nobis (I, S. 5) [102]), Quem admodum vidistis eum (I, 106) Propter metum Judaeorum (I, 115), Collaudantes Dominum (I, 139), Qui omnia parata sunt (II, 42), Et aspera in vias planas (II, 45), Haurietis aqua in gaudio (II, 135). — Ein Beispiel für eine reine Anadiplosis habe ich bei Palestrina nicht finden können, das Grundprinzip aber läßt sich an einigen Stellen noch deutlich erkennen: Exultemus et laetemur (III, S. 114/15), In coelesti patria (I, 13) und Quia omnia parat sunt (II, 42).

Das Ziel dieser Untersuchung bestand darin, in großen Zügen die Entwicklung der vier Noemafiguren zu verfolgen. Mit Palestrina und Lasso ist der Schlußpunkt dieser Entwicklung erreicht. Die spätere Vokalmusik lehnt sich entweder an diese großen Vorbilder an, oder sie ist so stark durchsetzt von monodischen Elementen, daß die Figuren allmählich immer mehr von ihrer Funktion als formale Prinzipe einbüßen. Ihren eigentlichen formalen Sinn haben sie gehabt in der Übergangszeit zwischen der Cantus-firmus- und Generalbaßpraxis. Die Betrachtung dieser Übergangszeit als einer Ganzheit verbot es, auf Einzelheiten wie z. B. Stileigentümlichkeiten persönlicher und nationaler Art in der Anwendung unserer Figuren näher einzugehen; und so verlockend auch die Ausnutzung des reichlich veröffentlichten Kompositionsmaterials aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist, die Anhäufung von Beispielen würde nur verwirren. Ich verzichte daher darauf, hier meine Untersuchungen über Gallus

[102]) Ges.-Ausg. Motetten.

Dreßler[103]), Cyprian de Rore[104]), A. Gabrieli[105]), Victoria, Clemens non Papa[106]) und J. Gallus[107]) auszuführen. Eine gedrängte Zusammenfassung soll uns aber die Entwicklung der in diesem Kapitel behandelten Figuren noch einmal klar vor Augen führen:

Das erste Noema in der mehrstimmigen Vokalmusik fanden wir in der Messe Machauts beim Mariennamen. Die Art der Anwendung der Figur möge an einem Vergleich mit der Sprache verdeutlicht werden. Man pflegt in der Regel Stellen, die man aus dem Zusammenhang hervorheben will, mit erhöhtem Tonfall und besonderem Akzent vorzutragen und setzt damit diese Stelle in Beziehung (des Gegensätzlichen) zum Vorhergehenden. Man kann aber auch unabhängig von jedem Zusammenhang bestimmte Worte, z. B. Heiligennamen, aus religiöser Scheu heraus in einem gewissen mystischen Tonfall zum Ausdruck bringen, was man in Bibeln noch beim Gottesnamen durch das Schriftbild der vier großen Buchstaben veranschaulicht hat. Diesen Charakter der Absolutheit trägt das Noema in der Machautschen Form, äußerlich meist durch Fermaten gekennzeichnet und aus dem musikalischen Grundrhythmus herausgehoben. Das erste, noch ganz isoliert dastehende Beispiel in der weltlichen Musik fällt auf das Wort „Mort". Noch ist die Messe der Ort, in der das Noema die Hauptanwendung findet, und Dufays Behandlung der Figur erlaubt uns den Schluß, daß ihr Ursprung in der Gregorianik zu suchen ist. Seit Ockeghem etwa wird das Noema in den musikalischen Grundrhythmus einbezogen, es verliert seine ursprüngliche Sprachnähe und erhält die Bedeutung des musikalischen Gegenprinzips zur Polyphonie. Im Noema zeigen sich darauf die ersten Zersetzungserscheinungen des Cantus-firmusprinzips. Der Tenor setzt an diesen Stellen aus oder bleibt auf einer langen Note liegen. Seit Josquin treten neben dem zu immer größerer Bedeutung kommenden Noema die beiden verwandten Figuren Analepsis und Mimesis auf. Hier muß ein innerer Bedeutungswandel der Musik stattgefunden haben, der eine ganz neue Einstellung zum Text im Gefolge hatte. Innerhalb der beiden letzten Figuren verwirklicht sich der Grundsatz der Verbindung gleicher Musik mit gleichem Text. Im Zusammenhang mit dem musikalischen Bedeutungswandel steht die Tatsache, daß seit dieser Zeit die Noemafiguren auch in weltlicher Musik eine Rolle zu spielen beginnen. An die Stelle des immer mehr an formaler Kraft verlierenden Cantus-firmus-Prinzips treten allmählich die musikalischen Figuren. Sie bieten somit die Möglichkeit, Stilmerkmale persönlicher und überpersönlicher Art begrifflich zu fixieren. Eine notwendige Gebundenheit an bestimmte Worte oder Inhalte läßt sich bei den Noemafiguren nicht aufweisen, ihr Platz ist

---

[103]) Eitner, Publik. ält. Mus.
[104]) F. Blume, Chorwerk V; Maldeghem, 1. c. 1865.
[105]) Proske, Selectus . . . II.
[106]) Commer, 1. c. III, V.
[107]) DTÖ VI.

nur allgemein der Höhepunkt, und zwar der vom Komponisten willkürlich gewählte Höhepunkt. Mit dem Schaffen Palestrinas und Lassos ist die letzte Entwicklungsstufe der Noemafiguren erreicht, und wir konnten mit ihrer Hilfe eine Grundverschiedenheit in der musikalischen Konzeption der beiden Meister erkennen, eine Verschiedenheit, deren Voraussetzungen nicht nur im Persönlichen, sondern auch im Nationalen zu suchen ist. Im Laufe des 17. Jahrhunderts schließlich beginnen die behandelten Figuren durch die aufkommende Generalbaßpraxis ihre für das 16. Jahrhundert typische formale Bedeutung allmählich zu verlieren.

Die Entwicklung der melodischen Figuren: Pallilogia und Climax.

Ich habe oben schon darauf hingewiesen, daß in unserem Zusammenhang unter den melodischen Figuren Burmeisters der Pallilogia und der Climax besondere Bedeutung zukommt. Indem wir diese beiden in der gleichen Weise, wie wir es beim Noema taten, in ihrer historischen Entwicklung, besser gesagt Veränderung, verfolgen wollen, betreten wir eines der problematischsten Gebiete der Musikwissenschaft. Ich will daher noch einmal die typischen Eigenschaften der beiden Figuren nach Burmeister zusammenstellen. Die Pallilogia ist die Wiederholung eines in sich abgeschlossenen melodischen Abschnittes innerhalb derselben Stimme, und zwar auf gleicher Tonhöhe. Dazu kommen die besonderen Bestimmungen:

1. Der Abschnitt kann öfter als einmal wiederholt werden.
2. Zwischen den Wiederholungen können, aber müssen nicht, Pausen eingeschaltet werden.
3. Es genügt, wenn in den wiederholten Abschnitten nur der Anfang des ersten notengetreu übernommen wird, das Übrige dagegen nur ähnlich verläuft, jedoch so, daß die Gestalt des ersten Abschnittes in der Wiederholung erkennbar ist.

Zu Punkt zwei ist noch zu bemerken, daß Burmeister unter einem melodischen Abschnitt (Affectio sive Tractulus) eine durch eine Klausel geschlossene Ganzheit versteht[1]). Diese Festlegung ist von großer Wichtigkeit für uns, denn sie erlaubt uns, eine Abgrenzung gegen die Melismatik vorzunehmen.

Mit Climax wird die Wiederholung des gleichen melodischen Abschnittes innerhalb derselben Stimme auf verschiedener Tonhöhe bezeichnet. Burmeister legt das „Per gradus repetere" nicht auf eine stufenweis nach oben oder unten verschobene Wiederholung fest, sondern versteht darunter auf Grund der angeführten Beispiele nur allgemein die Wiederholung derselben Phrase auf verschiedener Tonhöhe. Auffallend ist dies allerdings hinsichtlich der Kircherschen Erklärung, die ausdrücklich gradatim ascendens besagt. Daß Burmeister wenigstens auf die Beschränkung auf das Aufsteigen verzichtet, ergibt sich aus dem angeführten Notenbeispiel von 1606, in dem die Wiederholungen stufenweis abwärts verschoben sind. Hinsichtlich des Textes ist es für Burmeister eine selbstverständliche Voraussetzung, daß die einzelnen Teile der Pallilogia und Climax dem Grundsatz der Zuordnung gleicher Musik zu gleichen Worten gehorchen.

[1]) s. o. S. 17.

Bei der Beschränkung auf europäische Vokalmusik werden wir zunächst bei der Suche nach den Wurzeln der beiden Figuren den gregorianischen Choral ins Auge fassen. Obwohl hier prinzipiell Worte nicht wiederholt werden dürfen, weist doch Peter Wagner[2]) auf die Wiederholungen in den Offertorien: Jubilate Deo omnis . . ., Jubilate Deo universa . . ., Benedictus es . . ., Precatus est und De profundis hin, allerdings als scheinbare Ausnahmen, da dieselben der letzte Rest sind „der ursprünglich allgemeinen responsorischen Ausführung des Offertoriums, die im Wechsel von Solo und Chor verlief, wobei dieser die Solopartie nach den Versen teilweise zu wiederholen hatte". An einer anderen Stelle[3]) findet er die Erklärung für die Textwiederholungen nicht in dem Zwecke einer Ausdruckssteigerung, sondern in liturgischen Gründen, nämlich um dem Geistlichen Zeit zu lassen zur Ausführung einer längeren Zeremonie. Jedenfalls ist das Ofefrtorium „unter allen liturgischen Gesängen der Messe wie des Officiums der einzige ‚der gelegentlich Worte und Wortverbindungen wiederholt"[4]).

Motiv- und Phrasenwiederholungen ohne Verbindung mit der Wortwiederholung sind dagegen dem gregorianischen Gesange nicht fremd. Ich will auf diese Dinge näher eingehen, um so das Wesen unserer Figuren noch genauer hervorzuheben und abzugrenzen. Motivwiederholungen finden sich z. B. in den responsorialen Neumata, längeren Melismen oder Vokalisen. Man kann hier deutlich erkennen, daß diese Wiederholungen nicht im affekthaften Sinne zu verstehen sind, sondern ganz allein dem Bedürfnis, eine längere Vokalise durch Gruppierung übersichtlicher und leichter singbar zu machen, ihr Entstehen verdanken. Die Sequenzform zeigt uns, daß die einfachste Art zu gruppieren die Wiederholung eines Motivs oder eines kleinen noch übersehbaren Abschnittes ist. Das Wort und sein Affektgehalt hat mit der Entstehung dieser Form nichts zu tun. Man hat im Gegenteil gar keine Veranlassung gefunden, in der Sequenz gleiche Musik mit gleichem Text in Verbindung zu bringen.

Das Einzige, was wir also hinsichtlich unserer Figur aus dem gregorianischen Gesang entnehmen können, ist die Feststellung, daß Motiv- und Phrasenwiederholungen unabhängig vom Wort und dessen Affekt schon aus der Absicht zu gruppieren entstehen können.

Daß die Motivwiederholung aber als eines der ursprünglichsten musikalischen Gestaltungsprinzipe auch in der mehrstimmigen mittelalterlichen Musik eine Rolle gespielt hat, erweisen neben den überlieferten Denkmälern die Theoretikeraussagen. Es handelt sich um die beiden Begriffe Color und Talea, die durch die von Besseler vorgenommene Verbindung mit den isorhythmischen Gesetzlichkeiten neue Problematik und Unklarheit erhalten haben. Ich kann mich Besselers Meinung nicht anschließen, weil ich die Notwendigkeit die-

[2]) Elemente des gregor. Ges., S. 156.
[3]) Gregor. Melod. III, S. 429.
[4]) Gregor. Melod. I, S. 109.

ser Verbindung nicht einsehe. Der inhaltliche Gegensatz der Begriffe wird in den Zeugnissen immer ziemlich klar gegenübergestellt. Nur Joh. de Garlandia will den Begriff Talea vermeiden oder kennt ihn nicht und faßt dafür Color weiter. Er macht den Unterschied: Repetitio eiusdem vocis est color faciens ignotum sonum esse notum, per quam notitiam auditus suscipit placentiam, und: Repetitio diversae vocis, worunter er den Stimmtausch nach dem Muster

a b
b a

versteht[5]). Die erste Repetitio entspricht nun dem Color und die andere der Talea. Der Anonymus V[6]) definiert wie folgt: . . . color est, quando repetuntur eedem voces sub diversis tamen figuris . . . (figura hier = Notenzeichen), das heißt, eine Folge von Tönen, die eine Ganzheit verkörpert, kann entweder genau wiederholt werden oder auch in längeren oder kürzeren Notenwerten, aber immer so, daß das Längenverhältnis der Töne untereinander gleich bleibt, die Ganzheit also deutlich in ihrer Gestalt erkennbar ist. Wenn Besseler nun behauptet[7]), daß Color nichts anderes sei als die Bezeichnung für Diminution oder Augmentation, so verschiebt er das Hauptgewicht von dem Kernpunkt des Begriffes „repetuntur eedem voces" auf eine Nebenbestimmung.

Die Erklärung des Talea-Begriffes lautet: Quando repetuntur eedem notae (Töne) sub iisdem figuris (Notenzeichen), sub diversis tamen vocibus (Stimmen). Das letzte „Sub" hat dieselbe Bedeutung wie das vorhergehende, ist also keine Bezeichnung eines örtlichen Gegensatzes zwischen oben und unten. Der Begriff scheint mir daher dasselbe Stimmtauschprinzip zu enthalten wie die oben erwähnte Repetitio diversae vocis. Besseler spricht hier von einer begrifflichen Fixierung der isorhythmischen Periodizität.

Eine dritte Meinung, die zwischen den beiden genannten Extremen steht, ist die des Joh. de Muris. Er gebraucht den Begriff Color sowohl im übergeordneten Sinne wie in der spezielleren Bedeutung. Color in musica vocatur similitudo figurarum (Notenzeichen) unius processus pluries repetita positio in eodem cantu[8]). Dies ist der übergeordnete Begriff[9]), der die beiden spezielleren Unterscheidungen Color und Talea einschließt. Dieser letzte Color-Begriff wird einfach beschrieben: Quando repetuntur eaedem voces, und Talea: Quando repetuntur similes figurae diversarum vocum. Der einzige Unter-

[5]) Coussemaker, Script . . . I, S. 115. s. a. Adler, Wiederholung und Nachahmung . . . Vierteljschr. f. M., II, S. 271 ff.
[6]) Coussemaker, l. c. III, S. 397 b.
[7]) Archiv f. M., VIII, S. 211 ff.
[8]) Coussemaker, l. c., III, 58 b.
[9]) Besseler verbessert similitudo in similium und übersetzt die Stelle: Color heißt die mehrmalige isorhythmische Nachbildung eines Abschnittes innerhalb einer Stimme. (A. f. M., VIII, 210)

schied zum Anonymus V ist die Betonung des „Similes figurae" im Talea-Begriff an Stelle des Color; das Grundprinzip bleibt aber dasselbe[10]).

Wenn man sich nun in späterer Zeit über die Unterschiede zwischen Color und Talea nicht immer im Klaren war und die Begriffe schließlich, wie Tinctoris im Diffinitorium, für gleichbedeutend hielt, so können wir doch jetzt bei der Untersuchung der Musik des 14. Jahrhunderts an einem Color-Begriff festhalten, der die unmittelbare Wiederholung eines melodischen Abschnittes innerhalb einer Stimme bezeichnet.

Bevor wir aber nun anhand der neu hrausgegebenen Denkmäler die praktische Bedeutung des Color herauszuschälen suchen, möchte ich noch etwas Allgemeines vorausschicken. Ich werde im Folgenden den Begriff Gruppenmelodik anwenden und sehe mich deshalb veranlaßt, darzulegen, was ich darunter verstanden wissen will. Zur besseren Veranschaulichung beginne ich mit dem Gegenteil, einem Melodiebegriff, wie ihn Bellermann in seinem Contrapunkt vertritt und, wie wir bald sehen werden, nach seiner Vorstellung vom Wesen des Kontrapunktes notwendig vertreten muß. Er sagt[11]): „In diesen so beschaffenen Melodien wollen wir auch die Wiederholung desselben Tones zwei- oder mehrere Male hintereinander vermeiden, da durch solche Wiederholungen einmal ein Stillstand in der gleichmäßigen Tonfolge entsteht und außerdem ein mehrmals hintereinander wiederholter Ton rhythmisch ein Übergewicht über die anderen Melodietöne bekommt. Ferner muß sich auch der Komponierende davor hüten, daß er . . . zwei, drei oder vier einzelne Takte . . . zu größeren Taktgruppen zusammenfaßt, wodurch dann wiederum gewisse Melodietöne vor anderen durch Stellung und Betonung hervorgehoben werden . . ." Diese Melodik sieht also ihre höchste Vollendung in einem möglichst gleichmäßigen Ablauf ohne ihrendwelche Zusammenfassungen und Stauungen. Das Gegenteil ist ein Melodiebegriff, den ich Gruppenmelodik nennen möchte. Hier ergeben sich zunächst zwei Arten:

1. Rhythmische Gruppenmelodik,
2. Tonale Gruppenmelodik.

Unter rhythmischer Gruppenmelodik verstehe ich einen melodischen Ablauf, in dem sich rhythmische Entsprechungen finden, deren Intervallfolgen aber verschieden sind.
Tonale Gruppenmelodik bezeichnet einen melodischen Ablauf, in dem die Intervallfolgen und auch der Rhythmus gleich oder sehr ähnlich sind, jedenfalls so, daß die entsprechenden Gruppen als gestaltgleich erkennbar sind.

[10]) Auch Adlers Definitionen lassen uns im Stich, weil er den Begriff Figura stets in der heute gebräuchlichen Bedeutung von Figuration auffaßt.
[11]) Contrapunkt, IV. Aufl. 1901, S. 102.

Die Verbindung mit dem Text läßt uns innerhalb der tonalen Gruppenmelodik noch zwei Möglichkeiten unterscheiden:

1. Tonale Gruppierung rein als formales Gliederungsprinzip. (Keinerlei Abhängigkeit vom Text, sei es dessen Reim oder Inhalt.)
2. Tonale Gruppierung zum Zweck der Ausdruckssteigerung. (Enge Textverbundenheit.)

Um dem Begriff der Gruppenmelodik einen gleichwertigen für die von Bellermann vertretene Richtung gegenüberzusteilen, bezeichne ich die letztere als polyphone Konsonanzmelodik, womit eben gesagt sein soll, daß jede Verselbständigung einzelner Stimmen vermieden wird und das Ganze sich aufbaut in engster Anlehnung an den Cantus-firmus, und zwar nach den Konsonanzregeln.

Der geschichtliche Entwicklungsverlauf in Hinblick auf die Gruppenmelodik betrachtet, zeigt nun folgendes Bild. In der Zeit, in der der Isorhythmus, die Modi und deren Ordines die Grundpfeiler der musikalisch-formalen Gestaltung sind, treffen wir auf eine rhythmische Gruppenmelodik, denn, das ist eine psychologische Tatsache, rhythmisch stark betontes Geschehen drängt zur Gruppierung. Mit dem allmählichen Verschwinden des Isorhythmus' tritt die tonale Gruppenmelodik, und zwar als Gliederungs- und nicht als Ausdrucksprinzip, etwas mehr in Erscheinung. Daneben aber übernimmt der Cantus-firmus allmählich die Rolle des formalen Grundprinzips und macht schließlich Gruppenmelodik überflüssig[12]). Erst mit der Zersetzung dieses Prinzips tritt die tonale Gruppenmelodik wieder in Erscheinung, diesmal aber, hervorgegangen aus einem musikalischen Bedeutungswandel, zum Zwecke der Ausdruckssteigerung. Dies ist kurz der Rahmen, in dem wir uns mit der folgenden Untersuchung bewegen werden.

Im Codex de las Huelgas haben wir es in der Hauptsache mit rhythmischer Gruppenmelodik zu tun. Die Motetten sind nach rhythmischen Schemata gebaut, die die ganze Komposition oder einen großen Teil derselben in gleiche oder ähnliche Abschnitte teilen. Innerhalb dieser Gruppen findet man aber wiederum eine Menge Wiederholungen, und zwar hauptsächlich rhythmischer Art. Ganz vereinzelt sind melodische Entsprechungen wie z. B.:

Tu pia	ex pia	(III, S. 188, T. 9/10, Oberst.)
a	a	
Filia	filium	(III, S. 225, T. 30/31, Oberst.)
a	a	

[12]) Es liegt im Wesen dieser Polyphonie (s. Bellermann), daß sie großen, weitatmigen melodischen Fluß anstrebt und deshalb häufige Gruppierungen und Einschnitte ängstlich meidet. Wenn man Gruppenmelodik, welcher Art sie auch sei, analytisch nennen will, so kommt der Cantus-firmus-Polyphonie das Prädikat synthetisch zu.

Die Messen und Conductus stehen zu den Motetten in melodischer Hinsicht in einem gewissen Gegensatz. Der Prozentsatz an tonaler Gruppenmelodik ist hier schon größer[13]). Die Verschiedentextigkeit der Entsprechungen läßt uns aber immer im Klaren darüber, daß es sich hier nicht etwa um eine affektbetonte Gruppenmelodik handelt. Die Wiederholung erweckt „placentia", ähnlich der Freude über das Wiedertreffen eines guten Bekannten. 100 Jahre später dagegen ist eine Pallilogia voller „Bedeutung", sie will als Ganzes etwas darstellen. Sie ist daher nicht eine Summation von zwei gleichen Gestalten, sondern deren Multiplikation oder sogar Potenzierung. — Ähnlich wie im Huelgascodex liegen die Dinge bei Machaut. Auch hier treten tonale Gruppierungen[14]) weit hinter der großen Zahl der rhythmischen Entsprechungen zurück. Der Text hat nur insofern Einfluß, als die Zugehörigkeit gleicher Musik häufig vom Reim abhängig gemacht wird, also wieder Gruppierung zum Zwecke der Übersicht.

Ein ganz anderes Bild stellt sich uns in der Florentiner Ars nova dar. Die melodische Gruppierung ist hier ausgesprochen tonaler Art, die (was ich oben nicht besonders hervorheben wollte, um die Übersicht nicht unklar zu machen) ihren Ursprung vielleicht nicht so sehr in dem Drang nach Übersicht im Großen findet als in Umspielungen eines Melodiekernes. Man kann das daraus entnehmen, daß die Gruppierungen und Wiederholungen immer wiederkehrende feststehende Formeln sind, die nicht selten eine umspielte Kernmelodie erkennen lassen. Nicht nur in den ausgedehnten Vokalisen treffen wir auf diese tonale Gruppenmelodik, sondern auch an den textierten Stellen. Textwiederholungen aber sind selten und nicht mit Melodiewiederholungen verbunden[15]). An den nichttextierten Stellen trifft man zuweilen Bildungen, die (abgesehen eben vom Text) der Pallilogia und Climax ähnlich sind[16]).

Wir sehen also, daß bis zu diesem Punkt unserer Untersuchung die Pallilogia und Climax im Burmeisterschen Sinne einer affektbetonten tonalen Gruppierung in der Musik keine Verwendung fand.

Am Anfang des 15. Jahrhundert aber konnte ich bereits die ersten Beispiele von Ausdruckswiederholungen entdecken, und es ist von besonderer Wichtigkeit, daß diese neue Art musikalischen Ausdrucks grade auf italienischem Boden zu finden ist. In Ciconias

[13]) Einige Beispiele: III, S. 21, T. 11 ff., III, 22, T. 17—20, III, 27, T, 9—12, III, 342 Anfang, III, 346, T. 40—43.

[14]) I, S. 4, T. 5—7, I, 4, T. 18—20, I, 34, T. 11—13, Sequenz: I, 32, T. 2—4.

[15]) Wolf, Gesch. d. Mens.-Not. III, S. 119; Ita se n'era star nel Paradiso.

[16]) Wolf, l. c., III, S. 134, T. 6—9 Oberst.

Ich weise hier noch auf das von Riemann (Hdb. d. Mus.-G., II, 1, S. 22 ff.) mitgeteilte Sanctus des Gratiosus von Padua hin. Bei den Worten Osanna (24) hat Riemann mit seiner willkürlichen Textierung die Wirkung einer Climax hervorgerufen, die aber ursprünglich nicht geplant war. (Wolf, Gesch. d. M.-N. II, 110.) Riemann hat dieser Gruppenmelodik den fremden Charakter einer Ausdrucksmelodik beigemischt.

O rosa bella steht, neben einer ganzen Reihe von Textwiederholungen, bei den Worten Non mi lassar morire eine sehr ausdrucksvolle Climax[17]). Ebenfalls sehr betont ist die Climax im Credo[18]) bei den Worten: C o e l i e t t e r r a e — v i s i b i l i u m — o m n i u m in der Oberstimme. Es liegt zwar Verschiedentextigkeit in den Wiederholungen vor, wichtig ist aber die musikalische Zusammenfassung zu einer Ganzheit in Analogie zum Textinhalt. (Zusammenfassung ist eines der Hauptcharakteristika der Pallilogia und Climax im Gegensatz zur früheren Übersichtsgruppierung.) Eine ähnliche Stelle ist uns von Grossin überliefert: Q u i s e d e s — a d d e x t e r a m[19]). Diese Beispiele stehen vorläufig noch ganz vereinzelt da.

Ich habe oben schon die Veränderungsrichtung des Melodiebegriffes dahin festgelegt, daß man sich im Laufe des 15. Jahrhunderts immer weiter von dem Ideal der Gruppenmelodik entfernt und der polyphonen Konsonanzmelodik höheren Schönheitswert zuerkennt. Die großen Einschnitte bilden feststehende Kadenzen, die durch Vorhalte und formelhaften Ablauf auf mehr oder weniger lange Strecken vorbereitet sind und auf der anderen Seite die Anfangsimitationen. Die dazwischenliegenden Kompositionsteile gehorchen dem Konsonanzprinzip und sind melodisch „frei", das heißt, die einzelne Stimme ist nicht in sich eigengesetzlich gruppiert. Ausnahmen bilden die sich hin und wieder findenden Sequenzbildungen. Das Grundprinzip ist, einen ruhigen, ununterbrochen fließenden klanglichen Ablauf zu schaffen, in dem nur zuweilen einzelne Worte durch Noemen hervorgehoben werden. Wortwiederholungen aber widersprechen diesem Stil. So ist auch hier kein Platz für unsere beiden melodischen Figuren, und vereinzelte Stellen sprechen nicht gegen die geschilderte Grundhaltung dieser Musik[20]), deren reinste Form in den Werken Ockeghems Wirklichkeit geworden zu sein scheint. Von da ab schlägt das Pendel wieder nach der anderen Seite aus, und es beginnt eine neue Phase der Geschichte des Melodiebegriffes. Ihren ersten großen Vertreter finden wir in Obrecht, der damit in Gegensatz zu Dufay und Ockeghem tritt. Obrechts Melodik ist in der Hauptsache tonale Gruppenmelodik. Zuweilen kommen auch rhythmische Entsprechungen vor. Die Melodieabschnitte werden teils genau wiederholt, teils variiert, verkürzt oder verlängert. Das Neue aber in Obrechts Musik läßt sich aus seiner Einstellung zum Text ersehen. Die Feststellungen, die wir bei der Besprechung des Noemas in seinen Motetten gemacht haben und die Tatsache, daß er auch die

[17]) DTÖ V, S. 227.
[18]) DTÖ XXXI, S. 3, T. 9—12.
[19]) DTÖ XXXI, S. 8.
[20]) Ockeghem, Messen, S. 12, T. 160—61, Oberst. Domini. Bemerkenswert ist auch die Stelle: Suscipe———depreca———tionem, S 61
a a a

Pallilogia und Climax nur an textlich besonders wichtigen Stellen gebraucht, zuweilen sogar im tonmalerischen Sinne, zeigen uns, daß hier Elemente in die Musik dringen, die nur erklärbar sind aus dem Willen zur musikalischen „Darstellung" von Affektgehalten. Zwar sieht Obrecht noch nicht eine Notwendigkeit der Verbindung gleichen Textes mit gleicher Musik, und die Verschiedentextigkeit bei gleichen Motiven innerhalb derselben Stimme ist nicht selten[21]), aber trotzdem behauptet das Neue durchaus seinen Platz. Obrechts Grundhaltung zum Text entspricht im allgemeinen der älteren Anschauung, sie ändert sich aber bei einzelnen Textworten. So ergibt sich auch die Problematik der Textierung bei der Herausgabe Obrechtscher Kompositionen. Einige Beispiele mögen alles Besprochene veranschaulichen: Climax (ohne Pausen) [22]): Qui tollis (I, S. 8). Das zweieinhalbtaktige Motiv verschiebt sich mit den beiden anderen Stimmen jedesmal bei der Wiederholung um eine Stufe. Der Alt wiederholt 5 mal, dann führt der Diskant das Motiv weiter und wiederholt es 4 mal. Bezeichnenderweise schweigt der Tenor zehn Takte lang am Anfang. Ein ähnliches Beispiel ist: Miserere nobis (S. 10, T. 126—34), wo auch wieder der Tenor schweigt. Dann: Quoniam tu solus (S. 10); Suscipe (V, 13, T. 56—65). Das Motiv ist einmal ursprünglich textiert: Sanctus (S. 17). Eine ursprünglich ausgeschriebene Textwiederholung ist: Vivos (S. 73, Alt. Unmittelbar darauf bekommt allerdings das Motiv den Text Judicare. Inhaltlich läßt sich beides zusammenfassen.); Excelsis (S. 84) ist im tonmalerischen Sinne zu verstehen. Pallilogien stehen an den Stellen: Kyrie (I, S. 1, T. 1—8, Alt) [23]); Deum de Deo vero (S. 17, Oerst. T. 70 ff.); Jesu Christe (60 f.). Als eine Pallilogia kann man auch die von Wolf mit Benedictus textierte Stelle ansehen (I, 121). Hier wird ein Motiv 7 mal wiederholt und jedesmal ein Ton am Schluß hinzugesetzt, so daß die Reihe der Schlußtöne eine aufsteigende Leiter ergibt. Ich halte diese auffällige Erscheinung für eine tonmalerische Darstellung des Venit.

Es ist nun leider nicht möglich, mit Hilfe der Figuren Endgültiges über das Textierungsproblem bei Obrecht zu sagen, weil sich eben Altes und Neues in seinen Werken stark vermischt. So gibt es bei ihm neben der Ausdrucksclimax und Pallilogia Motivwiederholungen rein konstruktiver Art wie z. B. im Pleni sunt (I, 34), wo der ganze Baß von einem untextierten Motiv bestritten wird, daß 11 mal auftritt. Auch vom Text aus lassen sich keine festen Regeln ableiten, denn oft genug trifft man ursprüngliche Textwiederholungen verbunden mit verschiedener Musik[24]).

Ich habe alle diese Probleme noch einmal berührt, um sie zum Zwecke des Vergleichs mit der späteren Zeit gegenwärtig zu haben,

[21]) z. B. Obr. Ges.-Ausg. Messen, I, S. 26, Quoniam Patre et Filio . . .
[22]) Ges.-Ausg. Messen I.
[23]) Ges.-Ausg. Messen I.
[24]) Motettenbd. S. 13 Exsilium (Unterst.); 71: Audi nos, Oberst.; 84: Alleluja; 110: Saeve vultus, Alt, Tenor.

denn kurz nach Obrecht nimmt durch das Auftreten Josquins die Entwicklung des Musikbegriffs eine entscheidende Wendung, indem man das Alte als solches erkennt und rücksichtslos ablehnt.

Noch klarer, als es sich bei der Besprechung des Noemas ergeben hatte, zeigt die Entwicklung der Pallilogia und Climax, daß mit dem Wirken Josquins erst jener Abschnitt beginnt, für den die musikalischen Figuren im Burmeisterschen Sinne Geltung haben. Während das Noema in enger Anlehnung an den sprachlichen Ausruf schon sehr früh in der Musik Verwendung fand, kann man von einer Pallilogia und Climax als Ausdrucksfiguren erst von dem Zeitpunkt ab reden, wo Text und Musik eine solche Verbindung eingegangen sind, daß eine Motivwiederholung notwendig eine Wiederholung des Textes im Gefolge hat. Wir hatten gesehen, daß Wiederholungen kleiner in sich geschlossener Abschnitte schon lange vor Josquin zum Zwecke der melodischen Gruppierung gebräuchlich waren. Seit Josquin aber etwa bekommen diese Wiederholungen eine andere Bedeutung. Während sie, wie ich oben schon sagte, vorher Summationen waren, werden sie jetzt zu Ganzheiten zusammengefaßt und auf gegenseitige Steigerung der Teile angelegt. Der Text spielt in diesem Zusammenhang, wie ich glaube, nicht die Rolle des zeugenden Faktors, sondern des erklärenden und ergänzenden. Man kann das z. B. noch deutlich an einigen weltlichen Werken Josquins sehen. Aus ihnen läßt sich, so weit der Text unsprünglich ist, die Regel ableiten, daß bei melodischen Wiederholungen auch immer der Text wiederholt wird, aber nicht umgekehrt jede Textwiederholung unbedingt von einer melodischen Wiederholung begleitet sein muß[25]). Die Musik steht also in der fertigen Komposition durchaus nicht in einem Abhängigkeitsverhältnis zum einzelnen Wort. Dazu kommt noch, daß der Komponist den Text selbst für die Komposition „zurichtet", indem er willkürlich umstellt und wiederholt.

So erfahren unter den aus den Theoretikern, besonders nach Zarlino zusammengestellten Textierungsregeln Quadfliegs die Nummern I und VII[26]) von der Betrachtung der musikalischen Figuren her ihre ästhetische Begründung und einige Ergänzungen. Er sah das Textierungsproblem der Vokalmusik des 16. Jh. nur von einer Seite, indem er allgemeine Regeln zur Textunterlegung in Neuausgaben aufzustellen suchte. Wir können uns daher mit der für ihn ausreichenden Gleichung „gleiche Themen — gleiche Worte" nicht begnügen. Uns interessiert hier nicht das für den Herausgeber sich ergebende

[25]) In den Messen und Motetten kommt es vor, daß Josquin verschiedene Worte, die aber inhaltlich zusammengehören, durch musikalisch gleiche Entsprechungen zusammenfaßt. Sub Pontio———Pilato (Messenbd. S. 13, T. 88—91); Cum gloria———iudicare (S. 14, T. 124—26); Bened. te———ador. te———glor. te (S. 111).

[26]) Über Textunterlage u. Textbehandlung i. kirchl. Vokalwerken, Kirchenmus. Jb. 1903, S. 95 ff.

Verhältnis von Wort zu Motiv, als vielmehr jenes von Motiv zum vorher bestehenden Wort. Da zeigt sich nun, daß sich Quadfliegs Gleichung nicht vertauschen läßt, denn gleiche Worte können verschiedene Motive haben, und das ist namentlich in der ersten Hälfte des Jahrhunderts der Fall[27]). Dann besteht aber noch als dritte Möglichkeit die Zuordnung verschiedener Worte zu gleichen Themen. Diese findet in den meisten Fällen ihre Erklärung in den musikalischen Figuren. Wir müssen immer davon ausgehen, daß die Pallilogia und Climax keine Aneinanderreihungen von Worten und Motiven sind, sondern auf Steigerung angelegte Ganzheiten. So können, wie wir S. 61 gesehen hatten, Motivwiederholungen innerhalb derselben Stimme durch Inhalt, Reim oder Metrum des Textes zu einer Einheit, zu einem „Sinnganzen" zusammengefaßt werden.

Eine ganze Anzahl Pallilogien und Climaces ist nun bei Josquin anzutreffen: Gratias agimus tibi (Mess. S. 5, Unterst.); Dei Patris Amen (9); Sanctus (21, T. 18—21); Agnus Dei (27); Miserere nobis (29, Unterst.); Et terra (50); In pace stabilem (Mot. 20); Salvatorem (32); Celestia terrestria (2); Deus noster (28); schließlich: Mais toujours suis (Eitner, Publ. V, S. 111). Nimmt man zu den Pallilogien und Climaces noch die durch die Analepsis und Mimesis entstehenden melodischen Wiederholungen innerhalb einer Stimme hinzu, so erhält man erst ein richtiges Bild von der Bedeutung, die der musikalischen Wiederholung als Ausdrucksfaktor zukommt. Von Wichtigkeit ist die Tatsache, daß alle diese Figuren, die ursprünglich nichts miteinander zu tun haben, seit Josquin fast plötzlich auftauchen und von da ab als grundlegende formale Elemente zu gelten haben.

Eine inhaltliche Verschiedenheit zwischen den Noemafiguren und der Pallilogia und Climax scheint nicht bestanden zu haben, denn man braucht nur ein paar beliebige Messen zu vergleichen, um zu sehen, daß bei denselben Worten in der einen Messe ein Noema und in einer anderen eine Climax steht. Das Gemeinsame dieser Figuren beruht auf der Verwendung an Höhepunkten.

Auch bei Isaac spielen Motivwiederholungen sowohl in der Form der Pallilogia, als der Climax eine große Rolle. Aber auch bei ihm, wie bei Josquin, stehen noch Motivwiederholungen mit verschiedenem Text, dessen inhaltliche oder durch den Reim gegebene Einheit aber durch die musikalische Gestaltung zum Ausdruck gebracht werden sollte. Diese Stellen entbehren durchaus nicht eines besonderen Ausdrucksgehaltes, denn sie treten meist durch ihre Exponiertheit stark aus dem Zusammenhang hervor.

Ich möchte auch im Hinblick auf die Gruppenmelodik bei Isaac nochmal an den Vergleich mit Dürer erinnern. Auseinandersetzungen

[27]) Zarlino, Istitutioni harmon. IV, 33: Die achte Textierungsregel lautet: La Ottava, che nel Canto piano non si replica mai parola, ò sillaba . . . ma nel figurato tali repliche alle fiate si comportano; non dico già di una sillaba, nè di una parola; ma d'alcuna parte dell'Oratione, quando il sentimento è perfetto; e ciò si può far, quando vi sono figure (Noten) in tanta quantità che si possono replicar commodamente; . . .

mit dem italienischen Formgefühl, denen wir auf Schritt und Tritt in Dürers Werken begegnen, lassen sich auch auf musikalischem Gebiet bei Isaac nachweisen. Ein Blick auf dessen italienische Lieder[28]) zeigt uns, woher die Vorbilder für die musikalischen Gliederungen und Entsprechungen stammen. Der Wille zur Renaissance lang auch im Norden in der Luft, die Mittel zur künstlerischen Verwirklichung konnte aber kein Land besser gewähren als Italien. So zogen auch die Musiker von einem überpersönlichen und übernationalen Drang getrieben nach dem Süden und begannen sich mit dem italienischen Formgefühl auseinanderzusetzen, und es kamen allmählich alle die Elemente in die Musik des Nordens, die die polyphone Konsonanzmelodik und die Cantus-firmus-Arbeit teils verdrängten, teils sie in die Sphäre eines neuen musikalischen Ausdrucks mit neuen Funktionen erhoben.

Nur einige Beispiele für die beiden Figuren bei Isaac: Debita (DTÖ V, S. 15); Alleluja (25); Oleo (71); Laetentur (148); Non tres tamen Dii sunt, Deus verus unus est (12); Et tibi reddetur (54); Wenn was mein Herz, hat freud und schertz (DTÖ XIV, 2); In leben ergeben (3); Os meum ut gladium (XVI, 75); Et super (V, 7)[29]); Et salutare (122); Das fraget aber mich (XIV, 18); Dammene un poco (35); Datur manna patribus (XVI, 73).

Im deutschen Lied ist die Ausdruckspallilogia und -Climax in den Sammlungen bis zur Mitte des Jahrhunderts selten. (Die Wiederholungen ganzer Abschnitte oder der Schlußzeile (Abgesang) haben natürlich mit den Figuren im Burmeisterschen Sinne nichts zu tun.) So stehen die Figuren bei Forster noch vereinzelt da[30]): Ey nein du, er zürnet nit, er schilt (S. 21); Der eilfte (45); Klopf, wer da wöll (79). Der Umschwung im deutschen Lied kommt erst mit der Einführung der italienischen Liedelemente, und es ist bezeichnend, daß von jetzt ab unsere beiden Figuren in sehr großer Zahl die ganze Liedmusik durchsetzen. Man braucht nur eine beliebige Seite von den Deutschen dreistimmigen Liedern nach Art der Neapolitanen Jakob Regnarts[31]) aufzuschlagen, um sich davon zu überzeugen.

Früher als in das deutsche Lied dringen die italienischen Elemente in die französische Chanson. Diesen Einwirkungen ist Sandberger in seiner Studie über Lassos Beziehungen zu Frankreich[32]) nachgegangen, und er weist nach, wie allmählich aus der italienischen Frottola und Villanella und dem Madrigal neue Formbildungen auf

[28]) DTÖ XIV, S. 35 ff.

[29]) Hier ist die Climax mit der Verschiebung um eine Terz nach oben im tonmalerischen Sinne gebraucht. s. a. Josquin, Mot. S. 102, Ceciderunt fortes.

[30]) Eitner, Publik., Bd. 29.

[31]) Eitner, l. c. 19.

[32]) Sammelb. d. int. M.-G., VIII, 1907, S. 396 ff.

die Chanson übernommen werden, unter denen er besonders das Zusammensingen in Akkordsäulen (Noema) [33]), die villanellenartige Wiederholung von Tongruppen (Pallilogia, Climax) [34]) und schließlich auch die tonmalerisch-madrigalischen Einflüsse hervorhebt. Josquin hatte den Weg gewiesen, der nach einer immer stärkeren figürlichen Durchdringung der Musik hin verlief. Obwohl die Neuausgaben von Kompositionen aus der Zeit zwischen Josquin und Lasso lückenhaft sind, kann man doch deutlich sehen, wie sich gerade in melodischer Hinsicht die musikalischen Figuren immer mehr durchsetzen (vgl.: Mouton, Psalm 97, Commer, Coll., VIII, Misericordia eius, S. 17, Ob.; Domin. invocavi, 18, Ten.; Invocavi Dom., 18, Alt; In Domino, 20, Sopr. u. Alt; Non moriar sed vivam, 20, Baß; Domine, bei Glare an, Dodekach. (Bohn), S. 253, 258; Quo salvantur, 309; Richafort: Mors illi, Glarean, 244; Quod autem vivit, 245, Ob.; Mortuus est, 246; Du bonheur, Maldeghem, Trés. mus. 1879, 36; Chansons, 36; Veni Sponsa Christi, 1881, 23, Ob.; Accipe coronam, 24, Ob., Baß; Praeparavit in aetern., 24, Ob.; Pecunia, 33, Baß I; Ut divitiae, 33, Baß II; Arcadelt: Fiat vol. tua, Commer, Coll., VIII, 24; Panem nostrum, 25; que ne s'enpeult, XII, 77, Ob., Unt.; Vous orrez, 79; Cum s. Spiritu, Maldegh. 1885, 9; Qui propt. nos hom. 12/13; Sixt Dietrich: Miserere, Glarean, 229, Baß; Ut discam mandata, 288; Misericordia, 305, Ob.; Ab occultis, 305; Gombert: Qui judicas, Commer, Coll. VIII, 35; Sont a l'ombre, XII, 39; Qu'a grant peine, 40; Clemens n. Papa: Et facti sunt, Coll. V, 24; Vexilla tristitiae, 24; Tristis ac merens, 28; Misericordiam tuam, 29; Non sum oblitus, 31, u. v. a. m.; Verdelot: Philippe, Maldegh., 1887, 27, Ob.; Qui vidit me, 27, Alt, Baß; Alleluja, 28.) Durch die sich vergrößernde Bedeutung der musikalischen Figuren und die immer mehr als notwendig empfundene Bindung zwischen dem Wort und dem musikalischen Motiv mußte die Entwicklung schließlich zur durchimitierenden Polyphonie führen. Vom 15. Jh. aus gesehen wird man die Durchimitation als eine Intensivierung des musikalischen Ausdrucks ansehen müssen, die in erster Linie bewirkt wird durch die musikalisch-motivische Vereinheitlichung. Daneben besteht aber ein sehr starker Drang nach Überwindung der Durchimitation, teils mit Hilfe der harmonischen Figuren, teils aber auch mit Hilfe der Pallilogia und Climax, die dann möglichst exponiert meist in die Oberstimme gelegt werden. So lassen sich also schon innerhalb dieser Polyphonie dem monodischen Prinzip zustrebende Kräfte erkennen.

In den Werken Lassos stehen die Figuren im Mittelpunkt der musikalischen Gestaltung, und man könnte glauben, daß sich hier schon feste Beziehungen zwischen bestimmten Figuren und bestimmten Worten oder Inhalten herausgebildet hätten. Im allgemeinen ist dies nicht der Fall, in den Messen aber kann man wenigstens für die

[33]) Vgl. Expert, Les Maîtres mus. de la Ren. fr., Attaingnant (1529), S. 6, 11, 25, 26, 29, 31, 47, 51. Analepsis, S. 97.

[34]) ib. S. 1, 3, 4/5, 15, 25, 26, 34, 49, 51, 52, 53, 83, 86, 93, 98.

Pallilogia und Climax eine gewisse Regelmäßigkeit beobachten. Es war ja im Laufe des Jahrhunderts allmählich üblich geworden, gewisse Worte im Messentext zum Zwecke besonderer Hervorhebung zu wiederholen, und zwar in den Kyrie-, Sanctus- und Agnussätzen mehr als im Gloria und Credo. Diese Stellen erhalten dann entweder eine Analepsis, Mimesis oder Anadiplosis oder eine der beiden melodischen Wiederholungsfiguren. Lasso bevorzugt hier die Letzteren. Pallilogien stehen an den Stellen: Kyrie (VII, S. 84, Obst.)[35]; In Gloria Dei (89, Ob.); Descendit de coelis (93, Ob.); Sanctus (98); Miserere nobis (VIII, 87); In nomine Domini (V, 22); Kyrie (64); Benedictus (X, 78); Miserere nobis (79); und Climaxstellen: Propter magnam gloriam (V, 45); Dominus Deus Sabaoth (VII, 98); Miserere (113); Descendit de coelis (VIII, 76); Sanctus, Dominus deus (IX, 108). — In den Motetten dagegen dienen unsere Figuren nur allgemein zur Hervorhebung: Sicut ablactatus est[36] (I, 32, Baß); Et exaudi (53, Cantus); Ad te suspiramus (89, Cantus); Et in verbum tuum (III, 5); Ab auditione mala (54, Obst.); De inimicis meis (60, Ob.); Et credit in me (I, 23, Untst.); Et pro nobis semper (26—27); Tuo gremio (28, Untst.); Et abundantia (39, Obst.); Suscepit me (45); Quia peccavi tibi (55); Orationem meam (101, Ob.); Praevalui adversus eum (108); Veritas ejus (III, 13); Ne avertes faciem tuam (34, Obst.). Es erübrigt sich, noch mehr Beispiele anzuführen, da die folgenden Werke keine neuen Eigentümlichkeiten bezüglich der beiden Figuren erkennen lassen.

Ich habe vergeblich versucht, einen Unterschied in der Anwendung der Pallilogia und der Climax bei Lasso zu entdecken. Textlich-Inhaltliches ist hier jedenfalls nicht entscheidend. Man kann auch nicht einmal sagen, daß die eine Figur bei ihm ausdrucksvoller wäre als die andere. Auffallend ist aber die Seltenheit der stufenweis fortschreitenden Climax im Gegensatz zur sprunghaften (um mehr als einen Ton verschoben). Die letztere ist ganz besonders oft im Baß zu finden, und zwar in Quart- und Quintabständen, ein Zeichen, daß hier die melodischen Figuren schon mit harmonischen Funktionen durchsetzt sind. Mitunter verbindet Lasso auch beide Figuren, indem eine Stimme eine Pallilogia und eine andere eine Climax erhält (III, S. 81, T. 10 ff., Vivifica me). Oder er läßt die Stimmen zunächst auf gleicher Höhe und ändert dann erst die Tonlage oder umgekehrt (V, S. 72, Et panis; V, 136, Ut mereamur ab eo).

Eine Gegenüberstellung Lassos mit Palestrina hinsichtlich der beiden Figuren läßt auch hier wieder die Eigenart beider Meister klar hervortreten. Lasso konzipiert in viel höherem Maße als Palestrina stimmig, und wo Lasso einzelne Stimmen in Form der Pallilogia und Climax hervortreten läßt, bevorzugt Palestrina Stimm g r u p p e n. So kommt es auch, daß bei ihm melodische Wiederholungen zugunsten des Zusammenklanges oft so stark in ihrem Ablauf verändert

[35]) Commer, Mus. sacra.
[36]) Ges.-Ausg.

werden, daß die ursprüngliche Melodiegestalt nur schwer noch zu erkennen ist. Leider sind nun alle Palestrineausgaben, die mir zur Verfügung standen, von den Herausgebern durchtextiert und der ursprüngliche Text nicht kenntlich gemacht. Nur die Messen der Gesamt-Ausgabe machen hiervon eine löbliche Ausnahme. In ihnen sind in den Glorias und Credos Text- und Melodiewiederholungen selten, die übrigen Sätze dagegen weisen eine ganze Anzahl Pallilogien und Climaces mit ursprünglichem Text auf, und zwar bei den uns schon bekannten Ausrufen: Kyrie, Hosanna, Gloria, Amen, Sanctus, Benedictus, Miserere, Dona nobis pacem, Alleluja u. a. Man kommt bei Palestrina hinsichtlich der Pallilogia zuweilen in Verlegenheit, indem man nicht mehr weiß, ob einer Melodiewiederholung wirklich diese Bezeichnung zukommt. Er stellt nämlich sehr häufig drei homophone Blöcke nebeneinander, von denen die Oberstimme des ersten und dritten auf gleicher Höhe liegt, während der mittlere von tieferen Stimmen gesungen wird. Wird nun durch die Einschaltung dieses mittleren Abschnittes die Einheit und Zusammengehörigkeit der Oberstimme aufgehoben, so darf man nicht mehr von einer Pallilogia sprechen. In diesem Falle ist eben die klangliche Wirkung der melodischen vorgezogen. Pallilogien finden sich in den Motetten an den Stellen: Et Simeon (I, S. 19, Obst.); Joanne baptista (53, Ob.); Praedicator veritatis (58/59, Ob.); Unus ex duobus (98, Ob.); In voce tubae (109, Ob.); In tua det faciles (II, 5, Ob.); Gloria honoris (13, Ob.); Caecilia virgo (III, 10); Ut cadat robur eorum (907); Filiae Jerusalem (IV, 9); Surrexit amica mea (44); Dilectus meus descendit in hortum suum (58); Beispiele für die Climax: Donec venirent ad locum (I, 7); Inter omnes mulires (25/29); Alleluja (113, T. 2—5); Qui sedes super thronum (133); Et gaudebit cor vestrum (II, 36, 38); Sanctificetur (III, 3); Gaude praesul optime (82).

Neben solchen meist genauen Wiederholungen trifft man aber bei Palestrina auf Schritt und Tritt melodische Gruppierungen innerhalb einer Stimme an, die zwar das Prinzip der Pallilogia noch erkennen lassen, aber bei der Wiederholung sehr frei verlaufen. Wie man schon bei den meisten angeführten Stellen, ohne den Zusammenhang zu kennen, allein aus den Worten sehen kann, wird aber die genaue Wiederholung an besonders ausdrucksvollen Höhepunkten angewendet.

Es sei mir erlaubt, hier abzubrechen und in einer Zusammenfassung noch einmal die wichtigsten Punkte in der Entwicklung der Pallilogia und Climax hervorzuheben. An den mittelalterlichen Begriffen Color und Talea hatten wir gesehen, daß sie zwar Wiederholungen bezeichnen, aber daß einer Gleichsetzung von Color und Pallilogia die Textverbundenheit der Letzteren im Wege ist. Color ist ein rein formales Gruppierungsprinzip. Die erste Climax fanden wir auf italienischem Boden, und zwar zu Anfang des 15. Jahrhunderts. Die wenigen Stellen stehen vereinzelt da, weil die Musikentwicklung unter dem immer stärker werdenden niederländischen

Einflusse einen Melodienablauf gemäß der polyphonen Konsonanzmelodik, wie wir sie nannten, anstrebte, und daher jeder Gruppierung, also auch der Pallilogia und Climax, aus dem Wege geht[37]). Mit Ockeghem ist der Höhepunkt dieser Entwicklung erreicht, und schon Obrechts Melodik zeigt in der Hauptsache das Gepräge der tonalen Gruppenmelodik. Damit ist unseren Figuren wieder Raum gewährt. Den entscheidenden Schritt in der Entwicklung macht Josquin, indem er die beiden Figuren in die vorderste Reihe als Ausdrucksfaktoren rückt. Die Verbindung mit dem Text ist inhaltlich, grammatisch und metrisch. Der Musiker will den Text inhaltlich musikalisch darstellen und ordnet die Worte so, daß sie genügend klar als begrifflicher Hintergrund für die musikalische Darstellung hervortreten. Die dadurch entstehenden Wort- und Satzwiederholungen geben den Anhalt für die Länge der musikalischen Abschnitte (applicatio textus). Die dritte, die metrische Verbindung der Musik mit dem Text wird von den Theoretikern dahin zusammengefaßt, daß eine lange Silbe eine lange Note und eine kurze Silbe eine kurze Note bekommt. Auch die Berücksichtigung des Wortakzentes spielt jetzt eine Rolle. Bei der Verwendung an musikalischen und textlichen Höhepunkten ließ sich eine bestimmte textlich-inhaltliche Zuordnung der beiden Figuren in der Musik des 16. Jahrhunderts nicht erkennen. Dagegen sind sie ein wertvolles Hilfsmittel zur Erforschung des Persönlichkeitsstils und nationaler Stileigentümlichkeiten, wie man es an der Gegenüberstellung Lassos und Palestrinas sehen konnte.

[37]) So kommt es auch, daß im 15. Jahrhundert der Ostinatobaß nur sehr vereinzelt auftaucht. Er spielt erst später im Laufe des 16. Jahrhunderts in der Instrumentalmusik eine Rolle. (Vgl. Lili Propper, D. Basso ostinato als techn. u. formbild. Prinz.)

Die Lehre von den musikalischen Figuren und das Reservata-Problem.

Der Überblick über die Geschichte des Noemas, der Analepsis, der Mimesis und der Anadiplosis und schließlich der Pallilogia und Climax hat uns das Wirken Josquins als einen entscheidenden Wendepunkt in der Musikentwicklung gezeigt. Durch Josquin erst wird das Noema zu einem allgemeinen Ausdrucksmittel für musikalische Höhepunkte, und es entstehen als Varianten die Analepsis, Mimesis und Anadiplosis. Ebenso übernahmen die beiden melodischen Figuren, die vorher nur vereinzelt zur musikalischen Hervorhebung besonders ausdrucksvoller Worte oder Sätze Anwendung fanden, am Anfang des 16. Jahrhunderts innerhalb ganz kurzer Zeit die Rolle der wichtigsten Ausdrucksfaktoren in melodischer Hinsicht. Wir hatten auch gesehen, daß mit dem Hervortreten dieser beiden Figurengruppen dem Cantus-firmus die Rolle des Grundfaktors musikalischer Gestaltung entzogen wurde. Alle diese Erscheinungen sind nicht als Stileigenheiten Josquins aufzufassen, sondern sie waren Folgen des allgemeinen Wandels der Musikanschauung, denn Josquins Werke standen nicht vereinzelt da mit ihren neuen Tendenzen, sondern sie machten im Gegenteil in ganz großem Umfange Schule, weil sie eben dem musikalischen Ausdruckswillen der Zeit am meisten entsprachen.

Wir wollen jetzt versuchen, diesem Bedeutungswandel der Musik nachzugehen und zu untersuchen, welche Rolle die musikalischen Figuren bei diesem Prozeß spielen.

Auf die Frage, was Musik sei, wußte das 15. Jahrhundert eine ganze Anzahl Antworten zu erteilen. Je nachdem, welchen mittelalterlichen Kirchenvater oder Musiktheoretiker der einzelne Theoretiker des Jahrhunderts als die allein würdige Autorität anerkannte, entschied er sich für die Musik als Ars oder Scientia, aber diese Begriffe waren auch nicht eindeutig festgelegt, denn wer sich auf Augustin berief, konnte sie in gleicher Bedeutung verwenden, wer dagegen z. B. Cassidor, Isidor oder Jakob von Lüttich nacheiferte, mußte schon Unterscheidungen machen[1]), die aber, da man sich eben über den Grundcharakter der Musik theoretisch nicht einig war, niemals zu einer allgemeinen Klarheit führen konnten. Man machte dann Unterteilungen wie Musica mundana, humana und instrumentalis oder Musica naturalis und artificialis, wobei die Musica naturalis in mundana und humana untergeteilt wurde, oder man gruppierte: Musica theorica und practica oder aber: Musica harmonica, organica

[1]) Pietzsch, Klassifikation der Mus. v. Boet. b. Ugolino, S. 4/5.

und rhythmica. Diese Mehrdeutigkeit des Musikbegriffes übernimmt auch das 16. Jahrhundert noch. Sie fand ihre Ursache hauptsächlich darin, daß man die durch Menschen zum Klingen gebrachte Musik in Verbindung brachte mit der Vorstellung einer kosmischen Harmonie. Mag nun auch bei den meisten Theoretikern der Autoritätsglaube so stark gewesen sein, daß sie die übernommenen Behauptungen selbst glaubten, so erhebt sich doch hier und da eine gewichtige Stimme gegen die Einbeziehung des musikalischen Geschehens in einen kosmischen Zusammenhang. Der erste Leugner der Sphärenharmonie dürfte Grocheo[2]) gewesen sein. Ihm schließt sich über 150 Jahre später Tinctoris an, indem er sowohl ihre reale als auch gedachte Existenz anzweifelt[3]). Für uns von besonderer Wichtigkeit ist aber die Tatsache, daß Tinctoris' Zeitgenosse Adam von Fulda auch theoretisch die Musik aus dem Zusammenhang mit dem Weltall löst und sie „auf ihr eigenstes Gebiet zu beschränken beginnt"[4]). Die Musica humana und mundana, an die er zwar noch glaubt, gehört nach seiner Ansicht in das Gebiet der Mathematik und Medizin, während die Musik auf Instrumental- und Vokalmusik beschränkt ist[5]). Diese Ansicht des Adam von Fulda findet im 16. Jahrhundert bei den praktischen Musikern und den der Praxis nahestehenden Lehrern zahlreiche Anhänger, die dem Sinne nach sagen: Musica est ars certe et modulate cantandi . . . Ea ad sonos spectat . . . Canitur autem voce humana, fistulis et fidibus[6]).

Wie also die Entwicklungsrichtung in der praktischen Musik vom Traditionalismus wegdrängte, indem dem alten Cantus-firmus-Prinzip und der damit verbundenen melodischen Gestaltung eine Fülle von neuen zersetzenden Elementen gegenübergestellt wurde, so können wir in der Theorie eine zweifache Loslösung beobachten, einmal die des Musikers und Theoretikers vom Traditionalismus und Autoritätsglauben und dann die Loslösung der Musik aus dem kosmischen Zusammenhang. Diese Befreiung und Verselbständigung führte zu einem Ars-Begriff im heutigen Sinne, wodurch die Musik in eine ästhetische Sphäre gerückt wird. Ich glaube nun, daß diese L o s l ö s u n g oder, positiv gesagt, V e r s e l b s t ä n d i g u n g theoretisch in dem Begriff „Musica reservata" erhalten ist, und es deckt sich mit unseren Ergebnissen aus den beiden vorigen Kapiteln, wenn Coclicus in der Vor-

---

[2]) Sammelb. d. Int. Mus. Ges., I, 82.

[3]) Coussemaker, Scriptores, IV, S. 77.

Pietzsch (Klassif., S. 70) sagt noch von Ugolino: Seine Erörterungen über die allgemeinen Grundlagen der Musik scheinen uns ein letzter Versuch zu sein, die antik-mittelalterliche Lehre von der Weite des Musikbegriffes, der Einbeziehung alles geordnet-bewegten Seins in den Bereich der Musik, vom Standpunkt des Musiktheoretikers aus darzustellen, während die Tendenz von jetzt ab dahin geht, die verschiedenen Gebiete des Musikbereichs verschiedenen Disziplinen zuzuweisen . . .

[4]) Abert, Musikanschauung d. Mittelalt., S. 168.

[5]) Gerbert, Scriptores, III, S. 333a.

[6]) Seb. Heyden (1537).

rede zu seinem Compendium ausdrücklich darauf hinweist, daß er diese Kunst von Josquin gelernt habe[7]).

Wenn wir Loslösung und Verselbständigung als Wesenseigentümlichkeiten der Reservate hinstellten, so ist damit noch nicht das Letzte, der Sinn dieser Musik erklärt. Jede Musik hat ihren eignen Ausdruck, der durch nationale und epochale Stileigentümlichkeiten bedingt ist oder auch durch den Personalstil und den Stil der einzelnen Kompositionsform. Man hat nun die Reservatmusik als „Ausdrucks- oder Affektmusik" bezeichnet, indem man dabei anscheinend der vorhergehenden Musik „Ausdruck" absprach. Es soll nun versucht werden, mit Hilfe einer Gegenüberstellung des Verhältnisses zwischen Musik- und Affektbegriff vor und während der Reservata zu dem Sinn dieser Musik vorzudringen.

Im ganzen Mittelalter bis zum 15. und vereinzelt noch im 16. Jahrhundert kann man bei Musiktheoretikern den Aristotelischen Affektbegriff als eine mechanische Seelenbewegung verfolgen. Die Musik vermag nun durch die Verbindung mit der Zahl, der sie ihre „Potentia" oder „Virtus" verdankt, solche Seelenbewegung beim Menschen auszulösen. So wird die Erregung der Affekte seit Isidor von Sevilla[8]) bei den Theoretikern als die vornehmste Fähigkeit der Musik hingestellt[9]), und „mathematischen, nicht rein künstlerischen Faktoren verdankt sie ihre weltbeherrschende Stellung, ihre Bedeutung im Gefüge des Universums sowohl wie ihre sittliche Macht im Menschenleben"[10]). Das, was nun die im Menschen schlummernden Affekte auf musikalischem Wege zur Erregung bringt, bezeichnet man mit Effectus musicae. Um sie hat sich in erster Linie der Komponist zu bekümmern, und noch Tinctoris weiht ihnen eine ganze Schrift[11]). Zwischen Effectus musicae und Affectus hominis besteht also hier eine Kluft, die allein durch die allesverbindende Harmonie der Zahl überbrückt wird. Durch diese jahrhundertelang sich immer gleichbleibende Betonung der teleologischen Wirkung der Musik machte man den Musikbegriff zu etwas unveränderlich Feststehendem, Traditionsgebundenem und hob ihn aus der Sphäre des Geschichtlichen heraus. Wenn sich auch die Theoretiker um die Frage,

---

[7]) Ut igitur nunc rursus Musicam illam quam vulgo reservatam iacticant . . . conscripsi sylvulam quaedam et Epitomen de ea arte, quam a Josquino percepi . . .

[8]) Musica movet affectus. (Isidor, Gerbert, Scr., I, S. 20) Ita denique omnis habitus cantibus gubernatur et regitur. (Regino, Gerb., I, S. 235)

Quod magnam vim commovendi auditorum animos musicus cantus habet. (Joh. Cotto, Gerb., II, S. 252)

Affectus provocat (Joh. Aeg. Zamorensis, Gerb., II, S. 373).

Movet Affectus hominis. (Tunstede, Coussemaker, Script., IV, S. 206)

[9]) Abert, Musikanschauung d. Mittelalt., S. 156.

[10]) Abert, Musikanschauung d. Mittelalt., S. 163.

[11]) Coussemaker, Script., IV, S. 191 ff.

ob die Musik eine Ars oder Scientia sei, stritten, über die Effectus musicae waren sie sich einig.

Dies alles ändert sich mit dem Aufkommen der Reservata. An die Stelle des alten „Affectus movere" tritt das „Affectus exprimere"[12]). Die Musik will nicht erregen sondern d a r s t e l l e n. Damit ist der Kern des Reservatastils berührt. Die Musik rückt als darstellende Kunst neben die Dichtkunst und die bildende Kunst. Sie will selbst Sprache sein, und zwar musikalische Sprache. Daraus ergibt sich auch ihr Verhältnis zum Text. Das Wesentliche einer Sprache ist die Möglichkeit, sich mit ihrer Hilfe eindeutig verständlich machen zu können, und was der Musik an Eindeutigkeit fehlt, ersetzt jetzt das Textwort. Aber nicht alle Worte werden nun musikalisch gedeutet, sondern zunächst nur in episodischer Weise die Höhepunkte. Wir finden, seitdem die Musik in die ästhetische Sphäre gehoben wurde, in großem Maße die Wirkung des Kontrastes und der Steigerung in Gebrauch, eine Feststellung, die wir ja auch bei der Besprechung unserer Figuren machen konnten. Aus allen diesen Tatsachen erhält auch Arons Hinweis auf die Notwendigkeit einer gleichzeitigen Stimmenkonzeption den richtigen Hintergrund.

Der Wille zur musikalischen Darstellung, und zwar zur eindeutigen, ist auch ersichtlich aus den zunächst in den Frottolen (bezeichnenderweise wieder auf italienischem Boden) und dann in den Madrigalen stark hervortretenden Wortmalereien[13]), die man durchaus nicht etwa als Spielereien ansah, was die häufige Erwähnung bei den Theoretikern beweist. Es ist auch nicht bedeutungslos, daß die Burmeistersche Hypotyposis und Pathopoeia neben den formalen musikalischen Figuren gleichwertig ihren Platz gefunden haben.

Ich behaupte nun nicht etwa, daß dieser oben beschriebene Bedeutungswandel der Musik plötzlich stattgefunden hat, sondern es handelt sich um einen Prozeß, der, nachdem Josquin den entscheidenden Anstoß gegeben hatte, allmählich die ganze Musik durchsetzte. Zunächst konzipierte man musikalisch-figürlich an den textlichen Höhepunkten, um dem betreffenden Wort erhöhte Ausdruckskraft zu geben. Da nun aber die Tendenz dahin ging, den Affektgehalt möglichst vieler Worte einer Komposition musikalisch wiederzugeben, so rückten die Figuren immer mehr in den Mittelpunkt der Konzeption, und da sie keine festen Formeln sondern Prinzipien waren, konnte man sie in den mannigfaltigsten Formen zum Zwecke der Affektdarstellung verwenden. Schließlich, um die Mitte des Jahrhunderts,

---

[12]) Coclicus, Quickelberg: s. unten!
Glarean, Dodekachordon, herausg. v. Bohn, S. 167.
H. Finck, V. Buch d. Practica mus.
Burmeister, s. Pathopoeia.
S. a. Mosers Hofhaimermonogr., S. 163 (Vorrede zu Senfls Neubearbeitung der Tritoniusschen Odentenöre).

[13]) R. Schwartz, H. L. Haßler unt. d. Einfl. d. it. Madrigal. Vierteljschr. f. Mw., IX, S. 11.

hatten die Figuren die Musik so durchsetzt, daß man von einer Musica reservata sprechen konnte.

An welchen Stellen und bei welchen Gelegenheiten wird nun dieser Begriff erwähnt? — In Empfehlungsbriefen, die irgend einem Meister zu einer Anstellung verhelfen sollten, in Vorreden für Kompositionssammlungen und schließlich im Compendium des Coclicus. Von den beiden erhaltenen Briefen interessiert uns besonders der des Dr. Seld an Albrecht V. vom 22. IX. 1555[14]), in dem er den damals 34jährigen Philipp de Monte als einen wohlbekannten „Componisten" „fürnemlich auf die new art und Musica reservata . . ." empfiehlt, wobei er besonders hervorhebt, daß de Monte den größten Teil seines Lebens in Italien verbracht habe und deshalb die Sprache wie ein geborener Italiener beherrsche. Durch Maldeghems Neuausgabe einer ganzen Reihe von Werken de Montes und durch die bisher erschienenen Hefte der Ges.-Ausgabe ist uns Gelegenheit gegeben, dessen „newe" Kompositionsart zu studieren. Es zeigt sich da, daß er in formaler Hinsicht Lasso nahe steht. Die Werke sind deshalb voll von Burmeisterschen Figuren, unter denen die Pallilogia und Climax als Ausdrucksfiguren an erster Stelle stehen[15]). Wenn also de Monte als Komponist der newen art und Musica reservata hingestellt wird, so muß sich das auf die neue musikalische Grundhaltung beziehen, die in formaler Hinsicht ihre Verwirklichung in den musikalischen Figuren erhält.

Der zweite Brief des Dr. Seld[16]), in dem ein Niclas Payen empfohlen wird (der hinsichtlich der Reservatamusik als Komponist dem

---

[14]) Sandberger, Beiträge zur Geschichte d. bayer. Hofkap. unt. O. d. Lasso, I, S. 55.

[15]) s. Maldeghem Trés. mus. 1870, 32, Missa Ad te levavi: Clim. Kyrie, Oberst. Pall.: Christe eleison (33, Alt, klingende Oberst.); dass. T. 11 ff. Ob.; Et ascendit (46/47, Ob.) Sedet ad dexteram (47, Ob.); Et vitam venturi saeculi (50, Ob.).

Missa Emitte Domine, 1871, 7 ff. Clim.: Christe el. (8, Ob.) Noema: Gratias agimus tibi (11); Filius Patris (12); Per quem omnia facta sunt (17); Et incarnatus est (17).

Missa Si ambulavero: Clim.: Domine Deus (34); Pall.: Cum sancto spiritu (37, Ob.); In gloria Dei (37, Ob.) Auch in den Messen Deus, Deus, meus (1872, 1 ff.), Quomodo dilexi (1872, 24 ff.), Confitebor tibi Domine (1873, 24 ff.) findet sich eine Anzahl unserer Figuren.

Missa Inclina cor meum, Ges. Ausg. Nr. 1. Noema: Suscipe deprecationem, S. 17. Clim.: miserere nobis, S. 18. Ob; Noema: Qui propter nos homines, S. 29; Noema: Et incarnatus est, S. 31; Noema: O nomen Jesu, nomen dulce, Nr. 2, S. 7; Noema: Filius Patris, Nr. 3, S. 7; Noema: Suscipe deprecat. Nr. 3, S. 8; Noema: Et incarnatus est, Nr. 3, S. 16; Climax: Christe eleison, Nr. 4, S. 4/5; Noema: Confiteor unum baptisma, Nr. 5, S. 44; Mimesis: Nr. 5, S. 51 u. 57; Pallilogia: Prega lui dunque, Nr. 6, S. 21; Climax: Ti scorgo afflitto, Nr. 6, S. 62; 2 Noemen: In Deo salutari me, Nr. 12, S. 1/2; Climax: Mater dei, Nr. 15, S. 2/3, Ob; Noema: Salus, honor et virtus, Nr. 15, S. 21; Mimesis: O cui voce sua, Nr. 17, S. 18; Noema: vocari filius tuus, Nr. 17, S. 31; Noema: ne gaudeat de me, Nr. 17, S. 82, 84; Noema: Tibi dixit cor meum, Nr. 17, S. 88; Mimesis, (Stimmtausch): Alleluia, Nr. 17, S. 133.

[16]) Sandberger, Beiträge, III, S. 302.

C. Canis vorgezogen wird), teilt uns leider außer ihrer Erwähnung nichts Näheres über die Reservata mit. Niclas Payen wird aber von Coclicus unter die „Könige der Musik" gerechnet, die alle Affekte auszudrücken verstehen (omnes omnium affectus exprimere). Von Canis ist außer einer kleinen Chanson bei Burney[17]) der 52. Psalm neu herausgegeben[18]). Ich habe nun eine ganze Reihe Chansons des C. Canis aus den 14 Büchern des Susato von 1543—55 und die Motette Bone Jesu (6. Bd. Evangelia v. Montanus u. Neuber, 1556) mit den Motetten des Payen: Confitemur delicta nostra, Domine Deus, Convertimini ad me verglichen. Die Faktur des Payenschen Satzes ist im Vergleich zu Canis viel klarer und strenger figürlich. Es ist daher bezeichnend genug, daß die Textierung bei Payen selten auf Schwierigkeiten stößt. Obgleich bei Canis auch Figuren in großer Zahl vorhanden sind, so bedient er sich daneben noch einer (älteren) Schreibweise, die uns auf Schritt und Tritt im Unklaren über die richtige Zugehörigkeit von Text und Melodie läßt. Damit ist aber der Punkt berührt, der die verschiedene Grundhaltung der beiden Komponisten erkennen läßt.

Eine sehr klare Umschreibung des Reservatabegriffes besitzen wir aus der Feder Quickelbergs[19]) in der Vorrede zu Lassos Bußpsalmen. Das Urteil über Lasso lautet: Qui quidem adeo apposite lamentabili et querula voce, ubi opus fuit ad res et verba accomodando, singulorum affectum vim exprimendo rem quasi actam ante oculos ponendo expressit . . . Hoc quidem musicae genus Musicam reservatam vocant. Man muß an Burmeisters Definition der Hypotyposis denken, wo er sagt: Est illud ornamentum, quo textus significatio ita deumbratur, ut ea, quae textui subsunt et animam vitamque non habent, vita esse praedita videantur. Jedenfalls ist in den Worten Quickelbergs die ganze Ästhetik der Vokalmusik mit ihrem spezifischen Affektbegriff klar und eindeutig enthalten.

Von Lasso selbst besitzen wir leider nur eine Äußerung, bei der man nur vermuten kann, daß der dort gebrauchte Begriff Musica osservata dem Reservata gleichzusetzen ist. Lasso widmet das erste Buch Madrigali, Vilaneschi, Canzoni francesi et Motetti a 4 voci, 1555, einem musikliebenden Patrizier Stefano[20]) mit den Worten: . . . e sotto tutela vostra, il quale inamorato della musica che qui si domanda osservata vorreste ch'ella fosse palese a tutti e che a tutti piacesse . . .[21]). Die gemeinten Kompositionen entfernen sich nicht von der bereits oben geschilderten musikalischen Grundeinstellung Lassos, und nach der vorhergehenden Aussage Quickelbergs liegt es in der Tat nahe, in dem Osservato einen Schreibfehler oder eine Gleichsetzung mit Reservato zu sehen.

[17]) Gen. History of Music, III, S. 309.
[18]) Commer, Collectio, VIII, S. 29.
[19]) Sandberger, Beiträge, I, S. 56.
[20]) Ges.-Ausg. VIII, S. VI.
[21]) Die Kompositionen stehen: G.-A. VIII, S. 1—22, III, 26, 107, XII, 3. 37, 41, 52, 70, 72. I, 151.

Huber sieht in der Reservata sowohl einen Kompositionsstil als auch eine „technisch-musikalisch ganz bestimmte Aufführungspraxis"[22]), zu deren Besonderheiten leises Singen und kleine Besetzung gehören. Er verlegt sogar den Schwerpunkt auf dieses Letztere und hält Sandbergers Definition der Musik des gesteigerten Ausdrucks für „zu weit gegriffen". Diese Ansicht entstand in engster Anlehnung an Coclicus' historisch-systematische Aufzählung der verschiedenen Musikerarten[23]). In der ersten Gruppe sind die Theoretiker[24]) (Tubal, Anphion, Orpheus, Boetius, Guido, Ockeghem, Obrecht, Alexander et alii), in der zweiten die mathematischen Musiker, die „nie zur wahren Art des Singens gelangt sind" (Joh. Geyslin, Tinctoris, Franchinus, Dufay, Busnoe, Büchoi, Caronte et complures alii), in der dritten die „Könige der Musik" (qui non in arte docenda haerent, sed theoricam optime et docte cum practica coniungunt . . . qui vere sciunt cantilenas ornare, in ipsis omnes omnium affectus exprimere . . .), die Affekte musikalisch darzustellen vermögen (Josquin, P. d. la Rue, Isaac, Senfl, Willaert, Brumel, Consilium, Lebrun, Morales, Jachet, Pipelare, Gombert, Meyster Jan, Crequillon, Champion, Payen, Courtois, Clem. n. Papa, Lafage, Lerithier), und schließlich umfaßt die vierte Gruppe das „Genus Poieticorum". Die Musiker dieser Gruppe sind aus der vorigen hervorgegangen, kennen alle musikalischen Regeln und komponieren selbst gut. Dann heißt es weiter: . . . et ex tempore super Choralem aliquem cantum contrapunctum suum pronunciant et omnia praecepta omnemque canendi vim eo referunt, ut suaviter, ornate et artificiose canant . . . (Tales sunt potissimum Belgici, Pycardi et Galli). Hieraus folgert Huber, daß diese Letzten die Vertreter der Reservata wären, und zwar weil sie den Cantus simplex in den Cantus elegans gestalten könnten. Nun liegt aber der Ton hier nicht auf dem „Ornate" sondern auf dem „Canere", denn, wie er selbst sagt, verstehen es die Reges musicae als Komponisten, die Komposition zu zieren (s c i u n t cantilenas ornare), während die Musiker der letzten Gruppe zu singen verstehen (ornate canere).

Ebenso wie die Pallilogia und die Climax durch die Reservata einen anderen Sinn bekamen, so wird man auch verlangt haben, daß die seit langem gebräuchlichen improvisierten Verzierungen der neuen musikalischen Grundhaltung angepaßt wurden. Da die Mehrzahl der Sänger und praktischen Musiker aber die Virtuosität über die musikalische stilreine Wiedergabe fremder Werke zu stellen pflegt, ergab sich die Notwendigkeit bei Coclicus unter Hinweis auf die Praecepta auf die Aufführung sein besonderes Augenmerk zu richten[25]). So sagt er im II. Teil des Compendiums: . . . ac vere

[22]) Ivo de Vento, 1918, S. 88.
[23]) Ivo de Vento, S. 92.
[24]) Er versteht anscheinend darunter auch die Lehrer, die selbst keine theoretischen Werke hinterlassen haben.
[25]) Ob man im allgemeinen das „Ornate" im Sinne einer improvisierten

Musicus est et habetur, non qui de numeris, prolationibus, signis ac valoribus multa novit garrire et scribere, sed qui docte et dulciter canit, cuilibet notae debitam syllabam applicans, ac ita componit ut laetis verbis laetos addat numeros et e contra . . . Auch hierin glaubt Huber einen Beweis für seine Behauptung zu sehen.

Mit dieser Betonung der Aufführungspraxis stellt Huber etwas Sekundäres in den Vordergrund. Abgesehen davon, daß selbst der Hinweis auf Coclicus' „Genus Poieticorum" nicht geeignet ist, seine Behauptung zu stützen, geht es aus den anderen Zeugnissen, aus der praktischen Musik und der Anwendung der musikalischen Figuren klar genug hervor, daß das Typische der Reservata viel tiefer liegt als in Eigentümlichkeiten der Aufführungspraxis, nämlich in einem Bedeutungswandel der Musik überhaupt, der sich am deutlichsten aus der neuen Einstellung zum Affekt ergibt, indem man an die Stelle des alten Affectus-movere das neue Affectus-exprimere setzt.

Neben den Werken de Montes besitzen wir in Coclicus' Musica Reservata, consolationes piae ex Psalmis Davidis . . . (Nürnberg, 1552) praktisches Vergleichsmaterial. Hier zeigt sich nun der Reservatastil in einer solchen Betontheit, daß über seine Eigentümlichkeit gar kein Zweifel mehr bestehen kann. Die Kompositionen sind[26]) mit Hilfe der musikalischen Figuren restlos begrifflich zu erfassen und können daher geradezu als Schulbeispiele für die musikalische Figurenlehre angesehen werden. Nach den Einleitungsworten des Coclicus und nach dem Titel des Werkes muß daher die auffällige Betontheit des Figürlichen die Eigenart der musica reservata betreffen[27]).

Hellmuth Osthoff machte mich auf eine Abhandlung „De Musica" aus dem Jahre 1571 aufmerksam, die W. Bäumker unter den Akten des Synode von Besancon gefunden und in den Monatsheften f. Mus.-Gesch. (1878, S. 64) im Auszuge mitgeteilt hat. Hier findet sich folgende Anweisung für den Kontrapunktstudierenden: . . . sic inclinet, ut voces diversis motibus contrariisque . . . progredientes, tandem perfectis consonantiis conjungantur et alicuius toni finem referant. In rhythmo autem continuo clausulam fugies ut fiat, quam vocant musicam reservatam . . . Die Formulierung ist leider nicht klar genug, um daraus sichere Schlüsse ziehen zu können, und die Bedeutung des Rhythmus continuus geht aus dem Zusammenhang

Figuration mit feststehenden Manieren anzusehen hat, scheint mir doch fraglich, in Anbetracht dessen, daß Burmeister die musikalischen Figuren auch Ornamenta nennt. Außerdem gibt es einen Spezialbegriff für Ornatecanere, nämlich Sortisatio. (s. Dreßler, Musica poetica, 1563; Thuringus, Mus. poet. 1625; Herbst, Mus. poet. 1643, III. Teil; Walther, Lex. 1732.)

[26]) vgl. dazu: Monatsh. f. M.-G., 29, S. 22: Hypallage; dazu die vielen melodischen Entsprechungen und Noemen im „Vigilate", „das Coclicus wohl selbst unstreitig für seine beste Arbeit gehalten haben muß, da er sie seinem Bewerbungsschreiben . . . beigefügt hat" (S. 25).

[27]) Einleitung: Ut igitur nunc rursus Musicam illam, quam vulgo reservatam iacticant . . . in lucem revocem et me ad vestrum captum applicem, quam a Josquino percepi.

nicht klar hervor. Über das Clausulam-fugere aber besitzen wir theoretische Zeugnisse. So widmet Zarlino (L' Istitutioni harmoniche III, Kap. 52) ein Kapitel dem Fuggir-le-Cadenze und sagt: La onde . . . basterà solamente dire, ch'il Fuggir la Cadenza sia . . . un certo atto, il quale fanno le Parti, accennando di voler fare una terminatione perfetta, secondo l'uno de i modi mostrati di sopra, e si rivolgono altrove . . . Eine andere Formulierung gibt Scheibe im 75. Stück seines Critischen Musicus: „. . . Das Verbeißen (Ellipsis) . . . geschiehet . . ., wenn man am Schlusse eines Satzes den gewöhnlichen Schlußthon verändert und in einen ganz fremden und unerwarteten Accord fällt. Dieses . . . nennen die Componisten: Das Ausfliehen der Cadenz. Je heftiger aber der Affect ist, oder sein soll, desto fremder muß auch der Accord syn, in den man die gewöhnliche Cadenz verändert . . ." In den Musicae poeticae des 16. Jahrhunderts wird der Trugschluß als solcher nicht erwähnt, man spricht nur vom richtigen Gebrauch der Klauseln und macht ihre Anwendung abhängig vom Satzbau des Textes. Wenn nun aber das Fuggir-le-Cadenze nach dem von Bäumker mitgeteilten Traktat ein typisches Merkmal der Reservata sein soll, so müßten Lassos Werke die besten Beispiele dafür liefern. Lasso hält sich aber in seiner musikalischen Gruppierung streng an die Gruppierung des Textes und betont die Einschnitte durch starke Kadenzierungen, wenn er auch innerhalb einer Kadenz schon wieder eine neue Phrase von einer Stimme beginnen läßt. Stellen wie etwa: Ges.-Ausg. VII, S. 68, T. 14—15, (patentia virtus) finden sich nicht allzu häufig. Das Wichtige dabei ist aber, daß Lasso diese Spannung, die durch die getäuschte Erwartung entsteht, ausnutzt, teils um Inhaltliches ausdruckshaft wiederzugeben, teils um Verbindungen zwischen zwei zusammengehörigen Satzteilen zu schaffen. Auch bei Gallus Dreßler kann man das beobachten[28]). Wenn also von einem Ausfliehen der Kadenz in der Reservata die Rede sein soll, dann nur in diesem inhaltsgebundenen Sinne. Als Hauptmerkmal der Reservata hat es nicht zu gelten, diese Rolle fällt ihm erst im 17. Jahrhundert zu[29]).

Wenn das „Affectus exprimere" und das Darstellen das Charakteristicum der neuen Musik ausmachte[30]), und man sich bewußt war, daß damit die Musik in eine im heutigen Sinne ästhetische Spähre neben die bildende Kunst rückte, so ist anzunehmen, daß man sich auch auf theoretischem Gebiete mit den sich daraus ergebenden Problemen beschäftigte. Bei der Untersuchung dieser

[28]) Eitner, Publik. XXIV, S. 14, T. 7; 17, vorletzter T. „die"; 48, T. 4, (Je)sus.)

[29]) s. K. Ziebler, Zur Ästhetik d. Lehre v. d. mus. Fig. Zeitschr. f. M.-W. 1933, S. 197/98.

[30]) Auch V. Ruffo hat eine Sammlung herausgegeben unter d. Titel: Opera nova di musica intitolata harmonia celeste nella quale si contengono 25 Madrigali . . . composti con dotta arte et reservato ordine . . . 1556. Das Werk war für mich nicht zu erreichen. Den Hinweis verdanke ich Dr. Osthoff.

Frage stoßen wir nun auf folgende Zusammenhänge: Burmeisters Figurenlehre hat ihren Platz in seiner Musica poetica, und es ist naheliegend, innerhalb dieser überhaupt die gesuchten Probleme berührt zu vermuten. In der Tat taucht der Begriff Musica poetica zur selben Zeit auf, wo man allgemein von einer Musica reservata zu sprechen beginnt, nämlich zuerst in H. Fabers „Ad musicam practicam introductio von 1549, dessen „Compendiolum" von 1548 nach Schünemann das in den deutschen Schulen verbreitetste Lehrbuch war[31]). Faber führt den Begriff nur kurz im Gegensatz zur Musica practica an und erklärt ihn: Musica poetica fingit musica carmina (poetica wird vom griechischen Poiein, machen, gestalten, abgeleitet). Unter denselben Umständen erscheint der Begriff 1556 in Herm. Fincks „Practica musica". Das erste Werk, das sich eingehend mit der Musica poetica beschäftigt, ist Gallus Dreßlers „Praecepta musicae poeticae" vom Jahre 1564[32]). Dieses Werk scheint Dreßler einem seiner Schüler zu Repetitionszwecken diktiert zu haben. Am Ende ist sogar eine Anleitung zum Studium in Form eines Planes für den Studiengang zu finden. Das Grundlegende bei dieser Kompositionslehre besteht zunächst darin, daß mit einer Komposition ohne Cantusfirmus gerechnet wird. So treffen wir Kapitel über „de fingendis exordiis, de medio constituendo, de constituendo fine". Die Klauseln kennzeichnen, wie in der Rede die Interpunktion, die Einschnitte und begrenzen die musikalischen Perioden. Die Hauptaufmerksamkeit gilt nun den Kompositionsteilen, die von den fugatoartigen Anfängen (exordium nudum oder homophon: exordium plenum) und andererseits von den Klauseln umschlossen werden. Da gilt nun folgender Satz: Medium vel ex fugis vel simplici consonantiarum commixtione. In erster Linie ist dabei die Auswahl der richtigen Tonart, entsprechend den darzustellenden Affekten zu wählen[33]), und man hat darauf zu achten, daß die Klauseln nicht aus der Tonart heraustreten[34]). Das Verhältnis von Wort und Ton wird festgelegt: Cantiones

---

[31]) Gesch. d. Schulmus., S. 101.

[32]) Praec. Mus. poet. a. D: Gallo Dresslero nebreo: cantore scholae Magdeburgensis privatim praelecta et foeliciter 21. Octob: anno post partum virginis 1563 inchoate (beendet 29. II. 1564). Berl. Hs. herausgeg. v. Engelke, Geschichtsblätter f. Stadt u. Land Magdeb., 1914/15.

[33]) Auch die Tonartencharakteristik konnte nur durch das ganze 16. Jh. ihre Berechtigung erhalten als eine Möglichkeit der Darstellung von Affekten. Es ist aber nicht zu übersehen, daß schon Tinctoris in seinem Tractat De natura et proprietate tonorum darauf hinweist, daß die bisher betonte Verbindung eines bestimmten Ausdruckes mit den Tonarten nicht zwingend ist, sondern daß ein bestimmter Ausdruck durch verschiedene Tonarten erzielt werden kann. (Coussemaker, Oeuvres théoriques de Jean Tinct., 1875, S. 45: Nempe unius et ejusdem toni carmen possibile erit et planc tivum et remissum et rigidum et medium esse tum ex parte compositorum et pronunciatorum, tum instrumentorum et sonitorum).

[34]) Principales clausulae et minus principales sine periculo inseruntur, sed peregrinae ut sunt haud ingratae in tempore adhibitae ita maxime

verborum causa et non verba propter harmoniam finguatur. Schließlich kommt Dreßler auf das Noema (dessen Begriff er freilich nicht nennt) zu sprechen und will es beim Christusnamen angewendet haben: Decorum est cum occurrant verba emphasin persequentia tardiori gressu, interpositis nonnumque pausis generalibus ut plerumque fieri solet in missis ut cum occurrit nomen Jesu Christi . . . Decorum est quoque in materia laeta ascendere vel iracunda et profundiora loca occupare in tristitia declaranda. Dann spricht er von den angenehmeren und weniger angenehmen Konsonanzen, wobei der melodische Verlauf von der Terz in die Quinte und der Sexte in die Oktave als besonders schönklingend empfunden wird.

Wir treffen neben diesen Dingen noch bei Dreßler auf den Begriff Ornamentum, unter den die Syncopatio, die Clausulae und die Fugae fallen[35]).

Man kann also sehen, wie in dieser Musica poetica vom Jahre 1563/64 schon der Grundstock für Burmeisters späteres System der musikalischen Figuren zu finden ist[36]).

1592 erscheint wiederum eine Musica poetica, und zwar von S. Calvisius[37]). Die Einführung des griechisch geschriebenen „Melopoiia" an Stelle des vorher gebräuchlichen „Musica poetica" läßt schon die humanistische Einstellung des Verfassers durchblicken, die sich dann auch aus dem Werk oft genug bestätigt. Die Melopoiia setzt sich zusammen aus Harmonia und Oratio sive Textus, und bei der Forderung der engsten Anpassung der Musik an den Text werden zum ersten Male die poetischen Figuren erwähnt, ohne allerdings diese auf die Musik zu übertragen. Eines der wichtigsten Ausdrucksmittel ist die Dissonanz, die bei rechter Anwendung (si sententia textus id requirat) nicht nur nicht das Ohr beleidigt sondern sogar sehr wirkungsvoll sein und durch ihre Auflösung sehr erfreuen kann (Synkope). Dann gibt er eine Charakteristik der Intervalle und rät, nicht so viele Unisoni und Oktaven in einem Gesang anzubringen, weil sie zu leer klingen. Sehr wichtig ist die Gliederung einer Komposition, die sich nach dem Inhalt des Textes richten soll, damit nicht ein „Confusus sensus" herauskomme. Den Schluß der Glieder bilden

---

turbant auditum cum intempestive usurpantur in his igitur ut in aliis usu consolatur.

[35]) Unter den Fugen gibt es drei Arten: Fuga integra (Burmeisters Fuga realis), Semifuga (Apocope) und Fuga mutilata (Metalepsis?), (quae) est cantio, quae quamquam statim initio non integram fugam refert tamen talem sonat harmoniam ut intelligi possit ad imitationem fugae compositam, ut initium.

[36]) Selbstverständlich findet sich auch in Dreßlers Kompositionen eine ganze Anzahl musikalischer Figuren, z. B. Analepsis: Extingui lucem (Eitner, Publ. XXIV, S. 20/21); Unigenitum daret (69); Fraterno pariter junxit amore genus (55); Mimesis: Vivifica me Domine (12/13); Qui est Jesu (48, T. 4—8).

[37]) Melopoiia sive melodiae condendae ratio, quam vulgo musicam poeticam vocant ex veris fundamentis exstincta et explicata a S. C. 1592 (Halle).

die Clausulae perfectae, und an geeigneten (!) Stellen lassen sich auch Trugschlüsse, Clausulae imperfectae, sehr wirkungsvoll anbringen (s. S. 75 f.). Die Fugen teilt er in die Fuga ligata (integra), den Canon und die Fuga soluta, das Fugato.

Die Stellung der Musik zum Text legt er fest in der Bemerkung, daß wegen der Verbindung mit dem Text die Kraft der Vokalmusik größer sei als die der reinen Instrumentalmusik (Propter duplicam delectationem). Darauf folgt eine Melodiebildungslehre: Eine Harmonia placida entstehe durch stufenweises Fortschreiten der Stimme, eine Harmonia turbulenta et difficilis, wenn die Stimme in Synkopen und Sprüngen verläuft, vegetior ist die Stimme, in der keine chromatischen Zeichen angewandt werden, dagegen sind Stimmen mit vielen chromatischen Zeichen zur Darstellung von Mitleid, Liebe und Bitte geeignet. Violentior wird der Ausdruck durch schnelleren Rhythmus und sanfter durch ruhigeren, und schließlich kann man Rauheit, Grausamkeit und Schmerz darstellen durch ein Fortschreiten in kleinen Terzen und großen Sexten, oder wenn man große Sexten oder Terzen in langen Noten in den Baß legt. Auch das Auf- und Absteigen der Melodie ist verbunden mit Freude und Schmerz. Bei der Darstellung des Todes aber schweigen alle Stimmen in einer Generalpause. Man sieht aus dieser Zusammenstellung, daß man der Musik die feinsten Ausdrucksmöglichkeiten abgelauscht hatte, und daß man durch die Verbindung mit dem konkreten Text dieses musikalische Ausdrucksgut noch eindeutiger und daher wirkungsvoller gestalten wollte.

Die Mittelstellung zwischen Dreßler, der mehr nach der musikalisch-formalen Seite hinneigt, und Calvisius, der das textlich Affekthafte vom humanistischen Standpunkt aus gesehen in die Musik hineinzieht, nimmt nun Burmeisters Musica poetica ein, wobei ich dessen drei Werke zusammenfasse. Das Wesentliche in diesem Werk ist die Anwendung des neuen Begriffes der musikalischen Figur, den er noch dem alten von Dreßler übernommenen Ornamentum gleichsetzt. Sicherlich wird Burmeister nicht der Ruhm, diese Begriffsprägung geschaffen zu haben, zukommen; wir können sogar annehmen, daß er der um Lasso lebenden Musikergeneration seit etwa 1550 vom praktischen Unterricht her geläufig war.

Aus der Erkenntnis, daß sich die Musik jetzt in einer ästhetischen Sphäre bewegt, zieht nun Burmeister den notwendigen Schluß, daß es unter dieser Voraussetzung möglich ist, eine Komposition zu analysieren, das heißt, durch Gegenüberstellung der einzelnen Teile Form und Inhalt zu verstehen und dadurch auch dem Schüler Anleitung zur Nachahmung zu geben. Die Analyse einer Komposition beschäftigt sich

1. mit der Inquisitio modi,
2. Indagatio generis Modulaminum (diatonisch, chrom., harmonisch),

3. Generis Antiphonarum observatio[38]),
4. Qualitatis consideratio (Zugehörigkeit z. Hexachord. durum oder molle),
5. Resolutio Cantilenae in affectiones, (est divisio cantilenae in periodos; hierbei wieder die drei Teile: Exordium, Ipsum corpus carminis, Finis).

Um den Gang der Analyse durch ein praktisches Beispiel gegenständlicher zu machen, analysiert er Lassos Motette „In me transierunt" (G.-A. IX, S. 49): „Porro haec Harmonia in novem periodos commodissime distribui potest, quarum prima, continet Exordium, quod est exornatum duplici Ornamento, altero Fuga Reali (?), altero Hypallage" (Exord. T. 1—20. Die Hypall. entsteht, wenn man sich das „e", den Anfangston des Cantus', um eine Oktave höher verlegt denkt.), „septem intermediae sunt ipsum Harmoniae Corpus, velut (si ita cum altera aliqua cognata arte comparare liceat) Confirmatio in Oratione. Ex quibus primus Hypotyposi" (Et terrores) „Climace" (Baß: Et terrores tui) „et Anadiplosi (?) est exornata; Secunda similiter" (Hypot.: Conturbaverunt me; Clim.: Baß, Conturbaverunt me; Anadiplos.: Conturbav. me) „cui superaddi potest Anaphora" (Cont. me. Nur ein Teil der Stimmen hat das gleiche Anfangsmotiv.) „Tertia Hypotyposi" (Cor meum) „et Mimesi" (Conturbatum est) „Quarta modo pari" (Hyp.: Dolor meus; Mimesis: Dolor meus) „et insuper Pathopoeia" (Dolor meus) „Quinta Fuga reali" (In conspectu meo); „Sexta Anadiplosi" (Ne derelinquas me) „et Noemate" (Domine Deus meus); „Septima Noemate" (Ne discesseris) „et Mimesi" (Ne discesseris); „Ultima, scil. nona periodus, est velut Epilogus in Oratione" (Die letzten 4 Takte)[39]).

Meines Wissens ist dies die erste theoretisch überlieferte Analyse eines Musikstückes, und es spricht für die Bedeutung der musikalischen Figuren, daß die ganze Komposition restlos mit ihnen erfaßbar ist.

Auf dem Wege über die musikalische Analyse ist Burmeister schließlich, auch das ist eines seiner großen Verdienste, zur systematischen Zusammenstellung einer Stillehre für die zweite Hälfte des

---

[38]) Unter Gen. Antiph. versteht Burm. den Satz Note gegen Note (aequale), den Satz mehrerer Noten gegen eine (inaequale) und schließlich mehrerer Noten gegen mehrere (floridum). Antiph. ist also mit Kontrapunkt gleichzusetzen.

[39]) Die von Schering (Kirchenmus. Jb. 1908, 106 ff.) erwähnte Dissertatio musica von Chr. Caldenbach, 1664, die dieselbe Analyse enthält, ist offenbar, trotz einiger Selbständigkeiten, von Burmeister abgeschrieben. Er spricht im Exordium von einer Fuga nimirum und deutet damit die nacheinander einsetzenden Stimmanfänge an. Von einer Fuga realis kann ja auch gar keine Rede sein. Dann hält er einen Tausch der Stimmlage für eine Anadiplosis und bezeichnet damit den Baß an der Stelle: Et terrores, wo er den Tenor kreuzt; die Burmeistersche Anadiplosis ist ja in der Tat unerklärlich. Den 4. Periodus verlegt Caldenbach auf derelinquit me, läßt die Hypotyposis und Mimesis Burmeisters weg und spricht hier nur von der Pathopoeia. Von hier ab verschiebt sich dann seine ganze Periodik, so daß er schließlich zu 10 Abschnitten kommt.

16. Jahrhunderts gekommen, in der er folgende vier Stilarten unterscheidet:

1. Humile, quando intervalla se proximis in gradibus sequuntur et compositio ex mero nudarum consonantiarum contextu constat. (Vertreter dieses Stiles sind Meiland, Dreßler, Scandellus.)
2. Grande, quando intervalla remitiora introducta sunt, et multum discordiae tectae consonantiis est admixtum (Utendal, Knoefel, Lechner).
3. Mediocre, quando medium inter Humile et Grande servatum esse deprehenditur (Cl. n. Papa, Ivo de Verto, Regnart, Pevernage, Marentio).
4. Mixtum, quod reliqua tria in se habet praemiscue non quidem simul et semel sed diverso modo, prout est textus, quem harmonice exornant artifices. (Lasso).

Mit diesen Formulierungen Burmeisters sind für die Vokalmusik des 16. Jahrhunderts, die mit den musikalischen Figuren formal und inhaltlich zu erfassen ist, also die Musik der Zeit zwischen Cantusfirmus- und Generalbaßpraxis (zwischen Polyphonie — idealistisch-dogmatische Textausdeutung — und Monodie — realistisch-dramatische Textausdeutung[40])) — die letzten ästhetischen Folgerungen gezogen[41]).

Ausblick.

Ein gedrängter Ausblick möge die Rolle, die die Figurenlehre in der Musik der folgenden Zeit spielt, andeuten.

Als einer der bestimmenden tieferen Hintergründe, die zu der musikalischen Ausdrucksform des Generalbasses und der damit zusammenhängenden Beschaffenheit der Oberstimme geführt haben, wird von Theoretikern und Praktikern ein Verhältnis von Text zu Musik gefordert, bei dem der Text das Bestimmende sei. „L'orazione

---

[40]) Blume, D. Monodische Prinzip i. d. evang. Kirchenm., S. 88.

[41]) Die Musicae poeticae des 17. Jh. bringen keine neuen Gesichtspunkte. Ich führe sie daher nur kurz an: Nucius, Musicae poeticae sive de compositione cantus praec., 1613. (Näheres s. Schering, KmJb., 1908, S. 106 ff.). Thüringus, Opusculum bipartitum, 1625. Andr. Herbst, Musica poetica sive Compendium melopoet. Nürnbg., 1643. Drs., Arte practica et poetica, 1653. Auch H. Schein soll nach Mattheson (Ehrenpforte, 1740, S. 106) eine Musica poet. geschrieben haben (s. Eitner, Quellenlex., unter St. Otto). Außerdem wird auch noch ein J. Gretschmar erwähnt (s. Printz, Histor. Beschreibg., 1690, S. 145 und Eitner unter Kretzschmar). J. G. Walther, Mus. poet., 1708 (s. VfM. 1891, 505 ff.: Gehrmann, J. G. W. als Theoretiker). Zuletzt 1721, Murschhauser, Academia musico-poetica Bipartita (nur ein Band!). Vgl. auch: Joh. Chr. Winter, De eo quod sibi invicem debent musica poetica et rhetorica, 1764.

sia padrona dell'armonia e non serva." Dieser Grundsatz des ersten großen Meisters des neuen Stiles, Monteverdi, gilt der folgenden Zeit als oberstes Gesetz für die durch den Opernstil bedingte Vokalmusik. Nur eine völlige Wandlung des Musikbegriffes konnte diesen neuen Stil hervorrufen. Man begnügte sich nicht mehr, Affekte musikalisch darzustellen, sondern man wollte die dargestellten Affekte gleichzeitig im Hörer erregen. Höchste Ausdrucksfähigkeit und Eindringlichkeit war also das oberste Gebot dieser Kunst. Um aber bestimmte Affekte des Hörers auslösen zu können, bedurfte es vor allem möglichster Eindeutigkeit und Klarheit der musikalischen Sprache. Denn wer in der Musik ein ergreifendes Erlebnis sucht, muß ihren Gedankengängen wie einer Erzählung folgen können, eine Forderung, die, wie wir sehen werden, schließlich auch auf die Instrumentalmusik übertragen wurde. So bekam für diese Musik auch die Figurenlehre einen neuen Sinn. „So fing man an, nach und nach zu begreifen, daß sich ein Componist der Sprache des Dichters nähern müsse, wenn er geistreich und ausdrückend schreiben, die Affekte aber erregen wolle"[1]), und: „Es ist also kein Affekt ohne sie (die Figuren) auszudrücken, kein Stück aber wird ohne sie schön sein können."[2]) Diese Bewertung der Figurenlehre steht nicht etwa vereinzelt da, sondern sie wird von Leuten wie Schütz, Kircher, Mattheson, Werckmeister und Forkel ständig wiederholt.

Während wir oben (S. 25 ff.) gesehen hatten, daß im 16. Jahrhundert in der Vokalmusik die poetischen Figuren des Textes durchaus nicht den gleichnamigen musikalischen zu entsprechen brauchten, ja daß Burmeister sogar poetische Tropen in die musikalische Figurenlehre übernommen hatte, so können wir in der Musik der Folgezeit eine viel innigere Verquickung des Musikalischen und Poetischen wahrnehmen. Typische Beispiele dafür gibt uns Kircher, dessen Figuren sich in zwei Gruppen teilen lassen[3]). Auf der einen Seite stehen: die Pausa, die eine Frage oder auch ein Seufzen ausdrücken kann, die Repetitio, die „heftige Leidenschaften" darstellende Wiederholung eines melodischen Abschnittes, die Symploce, bei der der Anfang zur Bestätigung am Schluß wiederholt wird, das Homoioptoton, das durch einen immer wiederkehrenden Schluß die Ausdrucksfähigkeit der „affirmatio, negatio und increpatio" besitzt, das Antitheton, die unmittelbare Gegenüberstellung entgegengesetzter Affekte und schließlich die Abruptio. Auf der anderen Seite stehen die musikalischen Figuren, die durch die Einmischung des Gedanklichen oder Bildlichen symbolhaft wirken sollen: die Climax, die durch das Aufsteigen der einzelnen Motivwiederholungen gewissermaßen eine Annäherung an das Himmlische zum Ausdruck bringt (adhiberique solet in affectibus amoris divini et desideriis patriae coelestis), die Ascensio, die im Gegensatz zum Descensus

[1]) Scheibe, Crit. Musikus (1745), S. 655.
[2]) Scheibe, Crit. Mus., S. 698.
[3]) Musurgia (1650), S. 145.

durch ihren aufsteigenden Melodieverlauf „exaltationem, ascensionem vel res altas et eminentes" auszudrücken vermag, dann die Kyklosis (s. o. S. 22) und die Fuga, die ein Fliehen oder Aufeinanderfolgen zum Ausdruck bringt, und schließlich die Homoiosis, die Burmeistersche Hypotyposis.

Daß diese Äußerungen Kirchers durchaus nicht einer rein theoretischen Betrachtungsweise ihr Entstehen verdanken, beweist ihre auffallende Ähnlichkeit mit denen des Heinrich Schütz. Bei der Beschreibung des Stylus theatralis[4]) stellt dieser nämlich eine der Kircherschen sehr ähnliche Figurenlehre zusammen, ohne allerdings diesen Begriff darauf anzuwenden, da ja für ihn der Begriff Figur eine ganz andere Bedeutung hat und fast mit dem der Manier zusammenfällt[5]).

„Er (der Stylus theatralis) wird auch sonst Stylus recitativus oder Oratorius genannt, weil er eine Rede in der Music vorzustellen erfunden worden . . .

Und weil in diesem Genere die Oratio Harmoniae Domina absolutissima, . . . also rühret daher diese General-Regel, daß man die Rede aufs natürlichste exprimiren solle.

Daher soll man das freudige, freudig, das traurige, traurig, das geschwinde, geschwind, das langsame, langsam (etc.) machen.

Vornehmlich soll dasjenige, was in gemeiner Rede erhoben wird, hoch, das niedrige niedrig gesetzet werden.

Gleiches ist zu observieren von denen Reden, wo des Himmels, der Erden, und Hölle gedacht wird.

Die Fragen werden gemeinem Brauche nach am Ende eine Secunde höher als die vorhergehende Sylbe gesetzt . . .

Die Wiederholung des Textes soll entweder garnicht, oder nur an den Orten, wo es die Zierligkeit zuläßt, im Unisono gebraucht werden.

Die Wiederholung der Noten hat statt, wenn die vorhergehenden und nachfolgenden Reden einander in der Materie ähnlich sind.

Die Wiederholung der Noten eine Secunde höher hat Platz in 2 oder mehr auffeinander folgenden Fragen und Gleichheit der Worte an der Materie, wenn die letztern hefftiger als die ersten zu seyn scheinen . . .

An einer anderen Stelle zählt Schütz dann eine Reihe Vertreter des Stylus theatralis auf[6]):

„Im Stylo . . . Theatrali haben sich sehr wohl gezeiget Monteverde, Rovetta, Cavalli, Carissimi, Tenaglia, Vincenzo Albrici, Bontempi, Luigi (Rossi), und fast die heutigen Römischen Musici wollen denen übrigen den Preiß nehmen. Uns Deutschen

[4]) Kompositionslehre, Neuausgabe von Müller-Blattau, S. 82 ff.
[5]) S. o. 27.
[6]) a.a.O. S. 90, 7.

will es annoch an denen anmuthigen Poesien zu solchem Genere dienlich, fast gebrechen."

Neben dem Stylus theatralis pflegt aber das 17. Jahrhundert auch den aus dem vorigen übernommenen Stylus antiquus[7]) weiter. Dieses Nebeneinander des Alten und Neuen erklärt auch das gleichzeitige Auftreten der Burmeisterschen Figuren neben den Kircherschen bei Schütz[8]). Aber in demselben Maße, wie sich das neue monodische Prinzip durchsetzt, verlieren die Figuren des 16. Jahrhunderts ihre ursprüngliche Form und Bedeutung. So steht Bach schon in Bezug auf das Figürliche ganz auf Kircherschem Boden[9]), und seine Figuren erhalten noch einen tieferen Sinn durch ein dem gewöhnlichen Opernstil fehlendes Ethos.

Den letzten Punkt unseres Ausblicks endlich sehen wir in Matthesons und Scheibes Formulierung der Lehre von den musikalischen Figuren, die diese nun auch auf die Instrumentalmusik angewendet wissen wollen. „Weil nun aber unstreitig das rechte Ziel aller Melodie nichts anderes ist, als eine solche Vergnügung des Gehörs, dadurch die Affecten rege werden; so kann mir ja keiner dieses Ziel treffen, der keine Absicht darauf hat, selber nicht bewegt wird, ja kaum an irgend eine Leidenschafft gedenckt . . . Wird er aber gerührt, und will auch andere rühren, so muß er alle Neigungen des Hertzens, durch bloße Klänge, und deren Zusammenfassung, ohne Worten, dergestalt auszudrucken wissen, daß der Zuhörer daraus, als ob es eine wirckliche Rede wäre, den Trieb, den Sinn, die Meynung und den Nachdruck, mit allen Ein- und Abschnitten völlig begreifen und verstehen kann."[10]) Und im „Vollkommenen Kapellmeister"[11]) scheint es ihm sogar, „als hätten die griechischen Redner sothane Figuren aus der Tonkunst entlehnt . . ."

Im gleichen Sinne äußert sich Scheibe im „Critischen Musikus"[12]): „Wenn ich aber voritzo die wahre Beschaffenheit der Figuren erläutern will: so muß ich davon überhaupt anmerken, daß sie ihren eigentlichen Sitz in der Vocalmusik haben: Weil wir in dieser dem Ausdruck der Affecten und Gemüthsbewegungen am besten und am

---

[7]) Ebend. S. 42, 8.

[8]) Um nur einige Beispiele zu geben: Hypallage: G.-A. XII, S. 3 b. d. Worten: Das ist mir lieb. Hypall. u. Metalepsis zus.: G.-A. IV, S. 20, b. d. W.: Ego enim inique egi. Metalepsis: G.-A. XII, S. 5, b. d. W.: Stricke des Todes hatten mich umfangen. G.-A. XII, S. 122, b. d. W.: Sein Zorn auf Erden hab ein End. Climax: G.-A. XII, S. 9, b. d. W.: Errettete meine Seele. G.-A. XII, S. 118, b. d. W.: Uns Sünder allein. Noema: G.-A. XII, S. 13, b. d. W.: Ich gläube. G.-A. VII, S. 179, b. d. W.: Freut euch. Analepsis: G.-A. XII, S. 70, b. d. W.: O Got twie große Gaben. Mimesis: G.-A. XII, S. 108 f., b. d. W.: Ein Licht zu erleuchten. Anadiplosis: G.-A. IV, S. 110, b. d. W.: Et vivere volo.

[9]) Vgl. C. O. Dreger, Die Vokalthematik Joh. Seb. Bachs. Bach-Jb 1934, S. 15 ff.

[10]) Mattheson, Kern melodischer Wissenschafft . . . (1737), Kap. IV, § 20.

[11]) S. 243.

[12]) 1745, S. 684 f.

deutlichsten unterscheiden und erkennen können. Ich trenne sie diessfalls keinesweges von der Instrumentalmusik. Wer wird behaupten, daß diese von jener in dem Endzwecke und in der Wirkung entfernet ist? Oder, wer wird vorgeben, die Instrumentalmusik habe keiner Figuren nötig? . . . Aus der Vocalmusik muß man nur auf die Instrumentalmusik schließen . . ." Aus den darauf folgenden ausführlichen Erläuterungen der musikalischen Figuren, in denen er sich eng anlehnt an Gottscheds „Kritische Dichtkunst"[13]), läßt sich dann in der Tat ersehen, daß in der Instrumentalmusik das Musikalisch-Figürliche eine größere Rolle spielt, als wir zunächst anzunehmen geneigt sind. Somit war also im 18. Jh. erst durch die Figurenlehre die Form der innigsten Verquickung der Dichtkunst mit der Musik erreicht.

Verzeichnis der durchgesehenen theoretischen Schriften.

Aaron, P.: Libri tres de institutione harmonica, 1516.
Ders.: Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato, 1525.
Ders.: Toscanello in musica, 1527.
Ders.: Lucidario in musica di alcune oppinioni antiche et moderne, 1545.
Ders.: Compendiolo di molti dubbi, 1545.
Agricola, Martin: Musica figuralis deudsch, 1532.
Ders.: Rudimenta musices, 1539.
Ders.: Quaestiones vulgatiores in musicam, 1543.
Ders.: Duo libri musices, 1561.
Angleria: La Regola del contrapunto e della compositione, 1622.
Avella, G.: Regole di musica divise in V trattati, 1657.
Banchieri, A.: Cartella musicale nel canto figurato, 1614.
Baryphonus, H.: Pleiades musicae, 1615.
Berardi, Ang.: Il perchè musicale, 1693.
Beurhusius, Fr.: Erotematum musicae libri duo, 1580.
Bogentantz, B.: Collectanea utriusque cantus, 1515.
Bontempi, Giov. A. A.: Nova 4 vocibus componendi methodus, 1660.
Bontempi, G. A.: Historia musica, 1695.
Bottrigari, E.: Il Melone, 1602.
Brandolino: De musica et poetica, Anfg. 16. Jh. (Beschr. in La Fage, Diphtérographie, 2, 61).
Burchard, N.: Hortulus musices, 1514.
Burmeister, J.: Hypomnematum musicae poeticae, 1599.
Ders.: Musica autoschediastiké, 1601.
Ders.: Musica poetica, 1606.
Ders.: Musica theorica H. Brucaei, 1609.
Calvisius, S.: Melopoeia, 1592.
Ders.: Compendium musicae, 1602.
Cannuzi, Pietro de: Incipiunt regole florum., 1510.

[13]) Kap. 10. — Übrigens verkehrte auch Bach in Gottscheds Hause.

Cerone, P.: El Melopeo, 1613.
Cochlaeus, Joh.: Tetrachordum musices, 1512.
Coclicus, A, P.: Compendium musices, 1552.
Crappius, A.: Musicae artis Elementa, 1608.
Crüger, Joh.: Praecepta musicae, 1625.
Ders.: Synopsis musicae, 1630.
Crusius, Joh.: Isagoge ad artem musicam, 1593.
Ders.: Compendium musices, 1595.
Demantius, Chr.: Forma musices, 1592.
Ders.: Isagoge artis musicae.
Dentice, L.: 2 dialoghi della musica, 1553.
Descartes, R.: Musicae compendium, 1650.
Diruta, G.: Il Transilvano, 1597.
Dressler, G.: Praecepta musicae poeticae, 1563.
Ders.: Musicae practicae elementa, 1571.
Faber, N.: Musicae rudimenta, 1516.
Faber, Heinr.: Compendiolum musicae, 1548.
Ders.: Ad musicam practicam introductio, 1550.
Faber, Greg.: Musices practicae erotematum libri duo, 1552.
Felstin, S.: Opusculum musicae mensuralis, 1519.
Figulus, Wolfg.: Musica practica, 1565.
Finck, Herm.: Practica musica, 1556.
Fogliano, Ludov.: Musica theorica, 1529.
Forkel, J. N.: Über die Theorie der Musik, 1798.
Frosch, Joh.: Rerum musicarum opusculum, 1535.
Gafori, Fr.: Practica musicae, 1496.
Ders.: Angelicum ad divinum opus musicae, 1496.
Galilei, V.: Dialogo della musica antica e moderna, 1581.
Galliculus, Joh.: Isagoge J. G. de compositione cantus, 1520.
Ganassi, S. di: Opera intitulata Fontegara, 1535.
Gasperini: Dell'arte di interpretare la scrittura della musica vocale dell' 500, 1702.
Gerle, H.: Musica Teutsch, 1537.
Glarean, H.: Isagoge in musicen, 1516.
Ders.: Dodecachordon, 1547.
Ders.: Uss Glar. Musick ein usszug, 1557.
Grosse, Joh.: Miscell. problem. de musica, 1638.
Gumpeltzhaimer, A.: Compend. musicae, 1600.
Harnisch, O. S.: Artis musicae delineatio, 1608.
Hase, W.: Gründl. Einf. in die Musik, 1657.
Herbst, J. A.: Musica practica, 1642.
Ders.: Musica poetica, 1643.
Ders.: De arte prattica et poetica, 1653.
Ders.: Musica moderna, 1658.
Heyden, S.: Musicae . . . artis canendi libri II, 1537.
Hizler: Newe musica, 1628.
Holtheuser, J.: Encomium musicae artis antiquiss., 1551.
Hoffmann, Euch.: Musicae poeticae praec., 1592.
Janowka: Clavis ad Thesaurum magnae artis mus., 1701.
Kaldenbach, Chr.: Dissertatio mus. exhibens Analys., 1664.
Knapp. J.: Institutio in musicam mensur., 1513.
Kircher, A.: Musurgia, 1650.
Koswick, M.: Compendiaria musicae, 1518.
Lanfranco, G. M.: Scintille di musica, 1533.
Lippius, J.: Synopsis musicae, 1612.
Listenius, N.: Rudimenta mus., 1533.
Lossius, L.: Erotemata mus. practicae, 1563.
Luscinius, O.: Musicae institutiones, 1515.
Ders.: Musurgia seu praxis mus., 1536.

Lusitano, V.: Introduttione faciliss. e. noviss., 1561.
Magirus, J.: Artis musicae libri II, 1596.
Marpurg, F. W.: Krit. Musicus a. d. Spree, 1550.
Mattheson, J.: Critica musica, 1722—25.
Ders.: Kern melodischer Wissensch., 1737.
Ders.: D. vollkommene Kapellm., 1739.
Ders.: Grundlage e. Ehren-Pforte, 1740.
Mersenne, F. M.: Quaestiones in genesin, 1623.
Montanos, Fr. d.: Arte de musica theor. y prat., 1592.
Murschhauser, F. X.: Academia musico-poetica, 1721.
Musica poetica brevis (Ms. Berlin).
Nanino, G. M.: Tratt. di Contrap., 1619.
Nivers, G. G.: Traité de la comp., 1667.
Nucius, J.: Musices poet. sive d. comp. cantus, 1613.
Orgosinus, H.: Musica nova, 1603.
Ornitoparchus, A.: Musicae . . . micrologus, 1517.
Ortiz, D.: Trattado de Glosas, 1553.
Paolucci, G.: Arte pratica d. contrap., 1765.
Papius, A.: De consonantiis, 1581.
Pontio, P.: Ragionamento di mus., 1588.
Prasperg, B.: Clarissima plane atque choralis musice interpretatio. 1501.
Printz, W. K.: Histor. Beschr. d. edl. Singe-Kunst, 1690.
Puschmann, A.: Gründl. Bericht d. deutschen Meisterges., 1573.
Puteanus, E.: Musathena, 1602.
Quercu, S. de: Opusculum musices, 1509.
Rellstab, K. F.: Versuch üb. d. Vereinigung d. mus. u. orat. Deklamation, 1786.
Rhaw, G.: Enchiridion mus. ex var. mus. libris, 1518.
Ders.: Enchir. mus. mensuralis, 1520.
Reisch, G.: Margarita philos., 1508.
Rodio, R.: Regole de musica, 1626.
Roggius, N.: Musicae pract. sive artis can. Elementa, 1596.
Salinas, F.: De musica libri VII, 1592.
Sartorius. E.: Instit. musicar. Tractatio, 1635.
Sebastiani, C.: Bellum musicale, 1563.
Scheibe, J. A.: Über d. mus. Kompos., 1773.
Ders.: D. Krit. Musikus, 1745.
Schneegaß, C.: Isagoge mus. II libri, 1591.
Spangenberg, J.: Quaestiones mus., 1547.
Spataro, G.: Tractato d. musica, 1531.
Sweelinck, J. P.: 62 Comp.-Regeln d. Harm. Mus., 1651.
Thuringus, J.: Opusculum bipartitum d. primord. mus., 1625.
Tigrini, O.: Il compendio di mus., 1588.
Twyvel: Introd. pract. mus. ex prob. script., 1513.
Vanneo, St.: Recanetum de mus. aur., 1533.
Vicentio: N. L'antica mus. ridotta alla mod. prat., 1555.
Virdung, S.: Musica getutscht, 1511.
Vogelsang, I.: Musicae rudim., 1542.
Vogt, M.: Conclave thesauri magnae artis mus., 1719.
Voß, I.: De poematum cantu, 1694.
Vossius, G. J.: De artis poeticae natura ac const., 1647.
Werckmeister, A.: Harmonologia mus., 1702.
Wilphlingseder, Ambr.: Erotemata mus. pract., 1563.
Winter, J. C.: De eo quod sibi invicem debent mus. poet. et rhetorica, 1764.
Wollick, N.: Opus aureum, 1512.
Zacconi: Prattica d. mus., 1592.
Zarlino, G.: Tutte l'opere, 1589.
Zanger, J.: Practic. mus. praec., 1552.
Ziegler, K.: Von den Madrigalen, 1653.

Lebenslauf.

Ich wurde am 4. Mai 1907 in Berlin-Dahlem als Sohn des Stadtinspektors Ernst Brandes geboren und bin evangelischer Konfession. Meine Gymnasialbildung erhielt ich am humanistischen Arndt-Gymnasium in Dahlem, das ich im März 1925 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Bis zum Eintritt in die Universität betrieb ich praktische und theoretische Musikstudien und ließ mich im April 1928 in Berlin immatrikulieren. Als Hauptfach wählte ich Musikwissenschaft und als Nebenfächer Philosophie und Italienisch. Im Sommer 1931 konnte ich mit Hilfe eines Stipendiums der italienischen Regierung an der Università per Stranieri in Perugia studieren,, wo ich die Abschlußprüfung bestand und das Zeugnis der Befähigung zur Erteilung italienischen Unterrichtes im Auslande erhielt. Nach dem Sommersemester 1932 ließ ich mich exmatrikulieren und widmete mich ganz der Arbeit an der Dissertation. Für die wertvolle Förderung meiner Universitätsstudien fühle ich mich allen meinen Lehrern zu großem Dank verpflichtet.